



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

**EL CAMINO AL ESTADIO:
DE LA CRÓNICA DEPORTIVA AL BILDUNGSROMAN.
LECTURAS DE *FEVER PITCH* DE NICK HORNBY**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE :

**Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras Inglesas)**

PRESENTA:

Alfredo Carlos Guzmán Tinajero

ASESORA:

Dra. Irene María Artigas Albarelli



Ciudad Universitaria, México, D.F. 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Entrevistador: *Tenemos a Alfredo “El Maza” Guzmán después de este triunfo ¿Cuáles son tus impresiones?*

a: Estoy muy contento y agradecido con todo el equipo que puso todo el corazón sobre el terreno. La victoria no hubiera sido posible sin la dirección técnica precisa y profunda, tanto en lo táctico como en lo moral, de Irene Artigas y del resto del cuerpo técnico – Nair Anaya y Claudia Lucotti y Gabriel Linares que me apoyaron sin reservas y pusieron su tiempo y esfuerzo. No puedo omitir la amistad y soporte de Argel Corpus por las horas fuera del campo y los espléndidos comentarios que desempeñaron un papel fundamental en la planeación del juego.

E: *¿Cómo sentiste a tus compañeros?*

a: El equipo se mostró de maravilla. Fred jugó muy seguro bajo los postes; con su experiencia nos lanzó a la ofensiva formidablemente. Los defensas, Oliver, Evelio, Yorch y Oz, evitaron cualquier embate de conformismo y presionaron fuerte para subir líneas sin temor con su agresividad y característica mordacidad. La inteligencia y creatividad de la media cancha de Bilbo, Andrea y Cano derivó en un desequilibrio que permitió jugadas sorpresivas que fueron culminadas por la delantera siempre fina, atinada y sobre todo delicada de Darana. Por último quiero subrayar la formidable e indispensable presencia de la líder Julie que con fuerza, amor y contundencia fue el pilar de esta victoria; sin ella las anotaciones y el juego lindo nunca hubieran ocurrido. Gracias a todos los que jugaron y a los que apoyaron desde la banca por brindarse de tal manera. Pusieron la playera antes que todo.

E: *¿Fue duro sacar el triunfo?*

a: Gracias a toda la afición que siempre apoyó pudimos soportar todos los problemas. Fue un juego largo y trabado pero con el apoyo de las barras (Devo, Adrian, Fabiola, Daniel) que hicieron su juego logramos salir adelante.

E: *¿A quien le dedicas este triunfo?*

a: Quiero dedicar el triunfo especialmente a mis padres, Ceclia y Carlos que con sus enseñanzas de orden y voluntad nunca han dejado que me venzan las malas rachas. También quiero compartir mi alegría con Kissy por su fidelidad y ejemplo, con mis abuelos, con Carmen por el ánimo y con mi familia por la confianza. Igualmente quiero dedicar el juego a la memoria de Jesús, gran amigo que soportó hasta lo último; siempre aquí hermano. Gracias a todos. ¡Aguante equipo que viene más!

Índice

Introducción	
Comentarios Preliminares	4
Capítulo 1	
Las acciones en el terreno de juego	
1.1 Esto es lo que vi (Hacia la crónica)	9
1.2 Lo que se debe contar (La crónica histórica)	13
1.3 Una serie de eventos	18
1.4 A mi manera (La nueva crónica)	27
Capítulo 2	
La historia del partido se cuenta desde la grada	
2.1 Historias íntimas	33
2.2 Vida en otras páginas	36
2.3 Los días corrientes	49
2.4 La caída de la verdad	54
2.5 El reino de la sospecha (La autobiografía sospechosa)	59
Capítulo 3	
Lo vimos en televisión	
3.1 Fuera de lugar	61
3.2 Desmarcándose	63
3.3 Desde las Fuerzas básicas al primer equipo	69
3.4 Movimiento sin balón	87
3.5 Un artista del balón	92
Conclusiones	
Estadísticas finales	94
Bibliografía	102

Then thinke you right: I am not what I am
(William Shakespeare, *Twelfth Night, or What You Will*)

En cuanto fijas demasiado tu atención en ellos, y es casi imposible no hacerlo, pues al fin y al cabo bailan ante ti y el resto apenas existe, de hecho no hay nada verdaderamente visible aparte del eje de tus cejas y de ese espacio tan vago de dos dimensiones más o menos perceptible en el cual la oscuridad se extiende de manera irregular, pero en cuanto los miras, a pesar de que, por supuesto, esta palabra no significa ya nada, en cuanto intentas, por ejemplo, asegurarte aunque sea un poco de su forma, o de su sustancia, o de un detalle, inevitablemente terminas, con los ojos abiertos, frente a la ventana, rectángulo opaco que vuelve a ser cuadrado, a pesar de que esa o esas bolsas no se le parezcan en nada.

(Georges Perec, *Un hombre que duerme*)

Introducción

Comentarios Preliminares

Un partido de futbol siempre comienza con el vértigo de la incertidumbre, de la expectativa y de las aspiraciones. El espectador acude temprano a la cita, equipado con todos los instrumentos necesarios (bandera, bebida y emoción) para disfrutar la experiencia de ver ganar a su equipo. Desafortunadamente hay días que la derrota golpea. En esos momentos la desolación se apodera del rostro y cierto desencanto ocurre; el aficionado, otrora orgulloso, reniega de los jugadores, del técnico, de sus compañeros y de la grada. Ante el fracaso se siente traicionado. En la soledad sopesa su cariño por la playera y pone a juicio el retorno al inmueble. Al final, escudado en un orgullo arraigado regresa con expectativas renovadas preparado para el porvenir.

En la lectura ocurre algo similar. El lector, cual aficionado, organiza un pequeño ritual al tomar el libro: escoge el volumen, se acomoda en su lugar favorito, codifica el título y la cuarta de forros como recientes estadísticas, y se dispone a leer esperando encontrar lo anunciado. Confía en su intuición para tener una experiencia estética que lo transporte, que lo abstraiga. El lector acude a la primera página, como el fanático al primer minuto, con las expectativas a flor de piel; concentrado y esperando que las líneas jueguen bien con la retórica, que describan con precisión lo que se añora. El lector, como el aficionado, reclama la complacencia y el buen desempeño. Sin embargo, el lector posee una

ventaja sobre el fanático ya que puede encontrar con más frecuencia el triunfo, porque en él se completa el juego. Participa del sistema de creación. Él es quien consume las indicaciones y las estrategias del autor. El lector es público y jugador. Pero ¿qué sucede cuando estos esquemas no existen, cuando las indicaciones son confusas? ¿Cómo podemos leer el libro? ¿Dónde situamos en el texto? ¿Hacia dónde nos dirigimos?

Nick Hornby irrumpe en el mundo literario inglés de fin de siglo con la realidad de *Fever Pitch* (1991), o con lo que aparenta serlo. Un libro de dudosa clasificación que responde al eco de una tradición desquiciada por el entorno de un mundo marcado por las guerras y la desolación del individuo. Se inserta en la última etapa de un largo proceso que remonta a las disertaciones sinuosas de *Tristram Shandy* y pasa por los modelos realistas de George Eliot y la narración de la conciencia de James Joyce y Virginia Woolf; suma un colonialismo suburbano y tecnológico, una guerra sin balas, el Thatcherismo y las invasiones televisivas para reflejar la exaltación de un yo completamente ensimismado y ausente expresado en una narración individualista. Estos rasgos sitúan al libro como un típico producto literario contemporáneo, de acuerdo con lo enunciado por Dominic Head:

A retrospective demonstration of the falsity of the realism/experimentalist dichotomy implies that the new hybrids, and fresh extensions of realism, can be expected. Similarly, the general trend away from third-person narrative, and towards a first-person 'confessional' style, promotes the special capacity of narrative fiction to capture personal moods in an increasingly fragmented historical period. (2002:10)

El narrador en *Fever Pitch*, desde los primeros instantes, no se asume como el portavoz cultural de una generación. Se responsabiliza únicamente de su voz y quizás de los que comparten su postura. Su interés no es ser objetivo, él quiere hablar de esa pasión que lo deja sin razón.

En *Fever Pitch*, Hornby nos presenta una narrativa disuelta en el sujeto que utiliza la palabra para representar su entorno de un modo contemplativo y tangencial. Las líneas a

las que se apega son un borroso conjunto de intentos por hacer presente un discurso variable donde la descripción, como método prescriptivo, queda omitida por un motivo mayor: la escritura. Estamos frente a un sujeto plural que confronta y contradice la tradición. Esto lleva a leer sin cuestionar las fronteras por miedo a romper con la diversidad. Frente a la culpa de la disección evadimos una pregunta básica: ¿Qué es *Fever Pitch*?

La respuesta más sencilla es: un libro. Pero para llegar a esta conclusión, aparentemente simplista, hacemos un recorrido que no objetamos, que damos por sentado y en el que se hace presente la vida de Hornby como un modelo de lectura. No leemos sólo la escritura transitoria de un best-seller; leemos una respuesta a los cambios narrativos de una generación poseedora del espíritu de fin de siglo defraudada por la historia y deseosa de romper con la tradición que impide la integración total de un esquema. Al decir que el texto es un libro se pretende eliminar la categoría “rigurosa” de los géneros literarios y así aspirar a derrocar los paradigmas generales como el de la novela, la biografía o la historia. Con la idea de un libro todo poderoso parece que se alcanza la categoría definitoria del siglo XX: la ausencia total.

Denominar el texto simplemente por su soporte es, a primera vista, una reticencia a dar nombre, es el temor a categorizar. Abrazar el soporte como mero afiche de colección arrancado de cualquier parámetro es alejarnos de la lectura. La idea de un objeto que reside en los libreros como sustancia pura, donde todo es posible en estado latente, puede ser también una posibilidad de observar la superposición de todas las nomenclaturas como agentes meramente descriptivos y argumentos sociales para delimitar y evitar lidiar con las contradicciones. No se trata sólo de nombrarlo para darle vida: es explicar la composición del nombre, buscar entre sus palabras un objetivo claro, estudiar desde el punto cero

(explicar) el objeto para extraer el sentido. El género no es la cárcel del discurso, es la puerta de entrada para pensar un sujeto abierto que comienza con el libro.

En este trabajo realizaré tres lecturas originadas por *Fever Pitch*: como crónica, como autobiografía y como novela. Analizaré el funcionamiento de cada una de ellas y las clasificaré para estudiar sus mecanismos y sus límites. El objeto llamado *Fever Pitch*¹ fue ideado por Nick Hornby cerca de 1991, pero su concepción remonta a muchos años atrás; a la infancia de un niño que acudía con su padre a ver al Arsenal y que luego fue a Cambridge para convertirse en escritor. Hasta donde podemos creer, el autor nos cuenta la realidad de su vida; los guiños iniciales así lo indican, además de que el mismo año de su publicación obtuvo el premio William Hill dedicado a obras literarias deportivas de *non-fiction*. La ausencia de categorización del texto por parte de Hornby crea una paridad entre él y el narrador que se ha instaurado de tal forma que la realidad parece dominar en el texto.

A partir del momento en que se deduce lo anterior, el horizonte de expectativas² de *Fever Pitch* se aclara; se muestra como un cruce entre autobiografía y crónica deportiva. Sin embargo, en sus bordes residen las posibilidades de otra lectura: la fragilidad de su discurso íntimo permite la apertura de caminos divergentes que llevan al lector a buscar un modelo de lectura representativo de sí mismo. En este trabajo exploraré tres trayectos que se encuentran bien determinados y sobre los cuales cada lector puede realizar un recorrido autónomo dependiendo de su propio contexto. Es cierto que nunca estaremos donde la escritura, pero hemos de aspirar a encontrar un espacio intermedio trazado por nuestro imaginario y así vislumbrar sentidos comprensibles.

¹ Todas las citas a la novela pertenecen a la edición de Riberhead Books, New York, 1998 por lo que en lo subsecuente sólo se indicará el número de página.

² Hans Robert Jauss entiende por *horizonte de expectativa* al proceso a partir del cual el lector asigna sobre las *estrategias textuales* un sistema de referencias dadas por sus lecturas anteriores. Asimismo, es un mecanismo para formular una predisposición lógica de la narración de acuerdo a un contexto cultural cambiante.

La mayoría de los textos han conocido a lo largo de la historia géneros que permiten su inteligibilidad. Hemos aprendido a leer a partir de ellos por lo que estamos siempre ligados a sus mecanismos ya sea para nuestro cobijo o para nuestra renuencia. Aunque aparentemente han devenido en artificio combinatorio que permite pensar en su inexistencia, son más bien una maquinaria de creación que se apodera del lector. Nuestros horizontes de expectativas se han expandido a un terreno personal donde la lectura es enorme más no infinita. El texto predispone su lectura alcanzando su ordenamiento y su exégesis en el sujeto, por lo que definir y clasificar los géneros, como lo haré en las siguientes páginas, se vuelve una labor indispensable para el proceso de lectura.

En *Fever Pitch* esta acción conduce hacia varias direcciones que nos permiten abordar el texto desde diferentes configuraciones; en su interior los derroteros permiten alcanzar varios géneros dentro de un marco de libertad. El libro puede mutar y lo ha hecho; la recepción cambia de acuerdo a los contextos por lo que en este trabajo demostraré cómo la posición activa del lector puede producir los géneros. Esto crea una suerte de insistencia sobre un tema periférico: el sujeto. Este no es el eje central del libro sino un punto de inicio variable sobre el que se desarrollan varias lecturas y narraciones. Al cruzar las primeras páginas, encontraremos que *Fever Pitch*, en su supuesta determinación de lo que cuenta, de lo que le sucede a Nick Hornby, disfraza algo más; un tejido de varias caras. Este trabajo da cuenta de la búsqueda de estos planos de lectura, de las fronteras, de nuestro lugar en el estadio.

Capítulo 1

Las acciones en el terreno de juego

1.1 Esto es lo que vi (Hacia la crónica)

En *Fever Pitch*, Nick Hornby cuenta algo y el libro impreso es la prueba de que esto ocurre. Aparentemente lo que ha decidido contar es su experiencia como aficionado al fútbol, su perspectiva de los encuentros y la forma en que, desde su primera visita al estadio hasta la obtención del ansiado *season ticket*, la *experiencia futbolística*³ ha determinado su entendimiento de la existencia. A partir de esta primicia, la lectura inicial que se presupone factible en *Fever Pitch* es la de una colección de entradas donde Hornby registra y cuenta los sucesos más relevantes del Arsenal⁴ que él ha experimentado a lo largo de su vida, ya sea desde la tribuna o en la comodidad de un sillón viendo el televisor. Registra aquellos encuentros que lo han cautivado, como al aficionado promedio, para situarse en una posición de relevancia histórica.

Sin embargo, Hornby no realiza una apología de los triunfos ni clama por la elaboración de un compendio histórico indispensable para cualquier aficionado. El libro no tiene la intención de ser un recuento exacto de los hechos ni de acumular datos y

³ La experiencia futbolística no sólo explica las visitas al estadio sino también todos los mecanismos que se presentan en su contexto y que Nick Hornby hace latentes en el texto. Este cúmulo de acciones, como lo serían coleccionar los álbumes del equipo, mirar los partidos por televisión, sus repeticiones, los programas especializados, o leer en el periódico la información del equipo, componen un entramado que deriva en la visita al estadio, lo que funciona como ente metonímico que podemos definir como la experiencia futbolística.

⁴ En *Fever Pitch* se integran crónicas del Cambridge United y de algunos otros equipos pero el eje conductor de la colección gira en torno al Arsenal.

estadísticas precisas, inclusive se insiste continuamente en que la mayoría de la información es producto de la memoria prodigiosa del narrador.

At this point I feel that I have to defend the accuracy of my memory, and perhaps that of all football fans. I have never kept a football diary, and I have forgotten hundreds and hundreds of games entirely; but I have measured out my life in Arsenal fixtures, and any event of any significance has a footballing shadow. The first time I was best man at a wedding? We lost 1-0 to Spurs in the FA Cup third round, and I listened to the account of Pat Jennings' tragic mistake in a windy Cornish car park. When did my first real love affair end? The day after a disappointing 2-2 draw with Coventry in 1981. That these events are commemorated is perhaps understandable, but what I cannot explain is why I remember some of the other stuff. (73)⁵

La memoria es el sustento de la narración. La fidelidad de sus recuerdos será la guía para comprender el curso de las entradas como discurso histórico. *Fever Pitch* reúne los recuerdos de un *gunner*⁶ cualquiera; no estamos leyendo a alguien reconocido en el mundo literario⁷ o en el de la historiografía, por lo que su palabra presenta un velo de incertidumbre que Hornby disimula con la certeza de los datos históricos. El suceso se reporta con veracidad pero las acciones están bajo la mirada sospechosa de lo particular.

Su vocación de recuperación histórica lo lleva a escribir desde la perspectiva que mejor conoce, la de sus ojos. Su objetivo principal es hacer un recuento del Arsenal a través de la vida de un fanático. Hornby selecciona al Arsenal porque es parte medular de su existencia y la selección de los partidos se centra en las experiencias de Nick⁹ dentro del universo del equipo del norte de Londres. Esto hace que el libro apunte a una necesidad dominante de su fanatismo más que del equipo: “Fever Pitch is an attempt to gain some kind of an angle on my obsession.” (3) El anuncio de la relevancia del narrador dentro del

⁵ Existen muchos otros momentos donde el narrador expresa que todo lo que se cuenta es un acto de recuerdo pero en este fragmento se aprecia la combinación del la vida del narrador y la del equipo que más adelante será de utilidad.

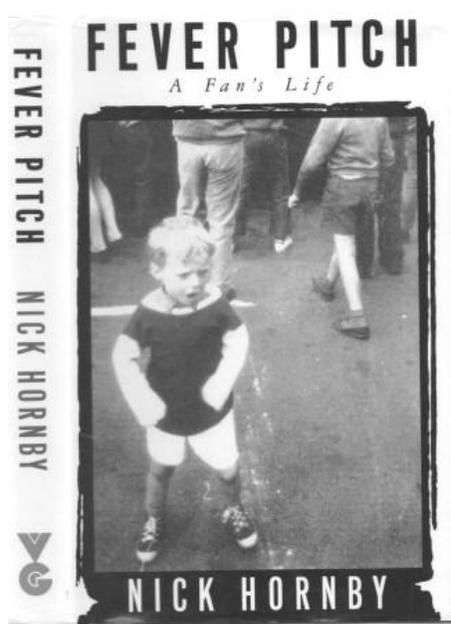
⁶ Apodo con el que se le conoce a los seguidores del Arsenal.

⁷ *Fever Pitch* es el primer libro de Hornby y antes de su publicación, en 1992, su nombre no figuraba en el mundo literario y su trabajo era casi inexistente. Su irrelevancia era tal que es extremadamente difícil encontrar información de su vida antes de dicha fecha.

⁹ A partir de aquí utilizaré Nick para hacer referencia al narrador del libro y Hornby para el autor.

marco de lo que se contará pone en claro que existe una manipulación de lo históricamente relevante ya que el sujeto, y no la convención social, es el editor. Si se compara la selección que hace Hornby de los partidos destacados del Arsenal con los señalados por el historiador y cronista Jon Spurling en *Highbury: The Story Of Arsenal In N5* en el mismo periodo de tiempo (1968-1992), se notará que son contradictorias y que el peso de credibilidad del segundo es mayor debido a la distancia emotiva inducida por la acumulación de información producto de un proceso de investigación incierto en *Fever Pitch*.

Desde el subtítulo de la primera edición – “A fan’s life” (imagen 1) – se establece una condicionante del sujeto central de la narración en la que se desplaza la figura histórica



Portada de la Primera edición de *Fever Pitch* (Gollancz, 1992)

del equipo con la de un individuo. La focalización en la persona que enuncia no obstruye la narración de hechos históricamente relevantes. A la vez que cuenta una supuesta vida real, Hornby establece un discurso contextual histórico que no se concentra en la acumulación de información al modo historiográfico de los anales, sino que parece tener una conciencia

narrativa que se asemeja a la crónica, lo que permite hacer una selección personal de los eventos que considera notables del Arsenal. A pesar de que existe una manipulación de lo significativo, las entradas que componen *Fever Pitch* se organizan como una antología de crónicas que, aunque tienen un papel independiente forman y transmiten un discurso histórico general que posee dos ejes simultáneos: el del Arsenal y el de Nick, que convergen en los eventos que se reportan. Son dos historias que tienen como virtud coincidir en el mismo espacio, un estadio de fútbol: Highbury.

Las crónicas de los partidos, como se clasificaré a las entradas, responden a la presencia de Hornby como espectador inmediato de los acontecimientos. Sus acercamientos lo ubican en línea directa con la acción, y sus descripciones están determinadas por una apreciación del suceso *in situ*. “I was there to see him off, and he did a slow, sad lap of honour with the rest of the team.” (114)¹⁰ Las crónicas corresponden a una narración directa que describe el reconocimiento de Nick de los sucesos, su percepción del espacio y las cosas que considera importante recordar. No realiza un proceso de investigación historiográfica en el que se analice la causalidad, las consecuencias o los motivos de su presencia ni la de los otros 38 mil asistentes que colman la grada; tampoco desea crear un marco teórico para sostener un debate sociológico, solamente cuenta la experiencia creando una narración.

Hornby se deslinda de una voluntad metodológica e interpretativa del suceso, esto lo acerca a la idea de que, según Ricoeur, la Historia¹¹ consiste en una actividad explicativa, lo que tiende a eliminar el relato (1999b:190). *Fever Pitch* usa la crónica como sistema

¹⁰ Otro ejemplo: “I was there on the great day in '69 when they won the Berks and Bucks Senior Cup, beating Wolverton 3-0 in the final played at, I think, Chesham United's ground.” (136)

¹¹ Marcaré la diferencia entre la “historia” en tanto relato y la “Historia” como la disciplina con el uso de mayúsculas para la segunda.

narrativo, “The chronicle... often seems to wish to tell a story, aspires to narrativity” (White 1980:9). Hornby plantea un razonamiento más cercano al campo de juego y aun mucho más cercano al estadio, desde el interior de las porras, en el *North bank*:

The position I had decided on – dead centre, half-way down – indicated both a certain amount of gung-ho (the noise at most football grounds begins in the centre of the home terrace and radiates outwards; the sides and the seats only join in at moments of high excitement) and a degree of caution (centre back was not a place for the faint-hearted debutant). (66)

En el libro existe una frecuente confirmación de la presencia del narrador que se da por medio de la descripción de la ubicación en los diferentes lugares de la grada; Nick quiere enfatizar que estuvo ahí e incluso trata de hallar pruebas para dar verosimilitud a su narración: “...when Southern show the highlights of the game on TV, there I am on the bottom left of the screen every time a corner is taken”(34). Con este tipo de huellas, Hornby produce un documento testimonial que registra cada uno de los partidos a los que asiste, en presencia o vía el televisor o la radio y, aunque su persona sobresale, el punto nodal de cada entrada es el encuentro futbolístico, por lo que cada entrada puede ser considerada como crónica deportiva.

1.2 Lo que se debe contar (La crónica histórica)

Antes de establecer cómo se presentan y cuál es el funcionamiento de las crónicas que conforman *Fever Pitch*, es indispensable definir el concepto de crónica histórica ya que de éste se origina la crónica deportiva – y cualquier otra variante de crónica. La definición más simple que podría afirmar la diferencia con la historiografía moderna es la que da el *Merriam Webster Dictionary*: “a historical account of events arranged in order of time

usually without analysis or interpretation”¹². Sin embargo, esta definición es poco eficaz para entender su funcionamiento, por lo que es necesario un esclarecimiento que explique los mecanismos sobre los que se forma y se elabora. Para aclarar esto, se puede utilizar la definición que ofrece Joaquín Marín:

Por su propia etimología, estamos ante relatos en los que se observa una sucesión temporal de acontecimientos, con un hilo conductor. Relatos cronológicos referidos a lo sucedido entre un periodo delimitado. Bernal Rodríguez la entiende como “una información de hechos noticiosos, ocurridos en un periodo de tiempo, por un cronista que los ha vivido como testigo, investigador, e incluso, como protagonista y que al mismo tiempo que los narra, los analiza e interpreta mediante una explicación personal”. Y continúa “El cronista suele ser un experto que realiza su labor con continuidad desde el propio escenario de los hechos o sus inmediaciones. (2000:242)

Como se observa, la crónica depende de los acontecimientos; sin éstos, su existencia es imposible. Pero también es impensable hacer que un evento sea material de crónica sin la presencia de alguien dispuesto a registrarlo, codificarlo. La relevancia ocurre en el encuentro del autor, como miembro de una comunidad, con un acontecimiento determinante, para esa comunidad, con lo que se produce el suceso.

El suceso es la parte fundamental de una crónica sin importar el número de acciones que en él converjan o en las que derive. Lo que se observa, en este caso los partidos de fútbol, está antes que cualquier otra cosa. La narración en una crónica debe centrarse en el suceso para que éste funcione como su eje, el cual puede rodearse de otros eventos e incluso de otros sucesos de igual, mayor o menor relevancia, como pudiera ser el conjunto de acciones insignificantes que generan una crónica que enmarque la existencia de alguien ordinario. Al pensar en crónica, lo primero que viene a la mente son los grandes sucesos de

¹² En este sentido, muchos de los otros diccionarios ocupan variantes de la misma idea:

Cambridge: written record of historical events.

RAE: Historia en que se observa el orden de los tiempos.

Oxford : a written account of historical events in the order of their occurrence.

E incluso en los diccionarios especializados como el *A Glossary Of Literary Terms* de M. H. Abrams se encuentra: “Chronicles: were written accounts, in prose or verse, of national or worldwide events over a considerable period of time” (1999:37).

la Historia, pero la crónica no depende exclusivamente de este tipo de acontecimientos; el periodismo y la literatura contemporánea nos han mostrado que hasta los días ordinarios están repletos de sucesos de importancia particular.

Las crónicas de *Fever Pitch* entremezclan el suceso relevante para la sociedad -el partido- y los acontecimientos relevantes para Nick -su vida- creando una periferia de lo ocurrido en la que se adhieren tanto el concepto general -el resultado- como las observaciones singulares -lo percibido por Nick. Los eventos que detonan las crónicas son los partidos; siempre se da la fecha y los participantes del encuentro, incluso en el más anodino de los casos: “FRIENDS v OTHER FRIENDS” (234). Esto ejemplifica la manera en que prevalece la relevancia del encuentro a pesar de que Nick trata de contar su propia vida; el eje que conduce ésta y todas las demás entradas es el fútbol. El recuento de sus días es una consecuencia de la realización de las crónicas de los partidos.

Es imposible desprender la crónica del suceso general y de su cualidad totalizadora e inalterable. Se entiende por suceso histórico lo que verdaderamente se ha producido en el pasado: “Se admite que la propiedad de haber sucedido ya difiere radicalmente de la de no haber sucedido todavía; en este sentido, la actualidad pasada de lo que sucedió se considera una *propiedad absoluta* (del pasado) independientemente de nuestras construcciones y reconstrucciones” (Ricoeur 1999:171). Es necesario considerar las consecuencias en la cronología de lo que pasó; el hecho está registrado y no puede transformarse, lo que permite pensar una construcción ontológica de la verdad en el acto de la narración histórica que consiente la transformación o la manipulación sin que con ello se fracture el pacto de verdad, aquel natural en cualquier texto histórico donde todo se considera cierto. Hornby no puede cambiar los resultados ni quien marcó los goles, se somete a ese mínimo detalle objetivo que le otorga una certidumbre: “...they went 2-1 up when Pelé took a long pass on

his chest and volleyed it into the corner”(29). Todo en esta sección es verificable y, por lo tanto, cierto. Nick no hace un sólo comentario, la descripción es solamente funcional. El suceso se reporta tal y como pasó, “el pasado, concebido como el conjunto de lo que realmente sucedió, está fuera del alcance del historiador” (Ricoeur 1999:172) y por lo tanto del narrador.

Fever Pitch no constituye una crónica organizada como un relato completo; es un libro que compendia las crónicas. Como se mencionó anteriormente, la crónica parte de contar cronológicamente, es decir, a través de la consecución de las causalidades de los partidos. La intención de nombrar a *Fever Pitch* como un libro de crónicas y no como una crónica responde al manejo particular de cada una de las entradas; éstas no están pensadas para trabajar en continuidad lógica o causal sino meramente sintagmática, lo que no produce una trama¹³ Ninguna entrada tiene repercusión en la siguiente, no afecta su continuidad; cada partido es tratado como un suceso aislado. Sólo algunas entradas funcionan de modo correspondiente por razones de utilidad dramática y no pasan de ser pares que terminan funcionando como uno. Existe un recuento temporalmente ordenado exigido por cualquier documento histórico el cual se debe dar de un modo continuo que ligue los acontecimientos. Entendiendo la crónica de esta manera es difícil considerar que el solo señalamiento de la fecha en todas las entradas haga que *Fever Pitch* funcione como una sola crónica ya que la sucesión causal de las acciones sólo se da al interior de cada entrada. Si bien cada una puede considerarse como un suceso que se cuenta y se ordena de modo cronológico, de 1968-1972, no existe un macro-suceso que las una a todas para crear un relato histórico.

¹³ “Especificar una secuencia mediante otra, como sucede en el encadenamiento que se produce cuando se encajan elementos con otros, aún no conlleva la elaboración de un relato.” (Ricoeur 1999b: 164)

Así que, aunque el equipo sea el detonador principal de todas las entradas, el libro no es una crónica histórica del Arsenal. La unión de las entradas no crea un corpus seriado de acciones; cada una está construida para funcionar por sí sola y no comparte con las otras más que algunos referentes, como el estadio o ciertos jugadores. Para considerar al libro como una sola crónica sería indispensable una continuidad lógica y que el objetivo fuera narrar los triunfos o los fracasos del Arsenal, la existencia del equipo como suceso.

Las primeras crónicas históricas se dan en grandes volúmenes que pueden narrar la historia continua de un lugar como la *Anglo-Saxon Chronicle* de Raphael Holinshed, o la de alguna acción importante en un tiempo determinado, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, en ambas se tiene un propósito claro: narrar los eventos de principio a fin. Si bien se ha argumentado que la crónica puede abstenerse de una conclusión o un punto final predeterminado (White 1980: 9), la intención es contar las acciones hasta un momento dado, ya sea la muerte del autor, el fin de la guerra o el cambio de rey; pero siempre pensando en una conclusión que “al mirar atrás, hacia los episodios que dan lugar a ese final, se pueda constatar que éste requería que se produjeran esos acontecimientos y ese encadenamiento de la acción” (Ricoeur 1999b:193). Es decir que se pueda dotar al relato de una lógica. Para lograr esto, se hace una selección de los eventos, por lo que toda crónica depende de “algún éxito o [...] algún fracaso importante de hombres que viven y trabajan juntos, en sociedades o naciones o en cualquier grupo organizado de forma duradera” (Gallie 1964:65). El cronista debe entonces de capturar el espíritu social y comprender los efectos del hecho dentro de su contexto y distinguir entre los simples acontecimientos y los sucesos.

De acuerdo con lo anterior, Hornby no establece ninguna unidad; su clasificación de lo relevante en forma cronológica está desarticulada y omite sucesos que ningún historiador

pasaría por alto como parte de la historia del Arsenal. Por lo tanto *Fever Pitch* no puede leerse como una gran crónica. Sin embargo, la relevancia inmediata, singular, de cada una de las entradas por separado, no encuentra oposición para conformarlas como crónicas individuales dado que se sitúan de acuerdo a la intención de contar el partido que cada una señala. Hornby hace las crónicas de los partidos que observa y que él considera importantes para su vida más que para el Arsenal. El resultado es un compendio de sucesos menores; una señalización de lo acontecido en esa fracción de tiempo en la que el punto de vista del autor es necesario para comprender su relevancia, para situarlas como crónicas independientes que contienen fragmentos de la vida de un fanático.

1.3 Una serie de eventos

Las narraciones históricas han sido importantes para contar los sucesos y han dependido de un claro punto de vista, de un eje de comunicación que no responde al suceso sino a su exploración comunicativa, a su necesidad de transferencia. La crónica es un recuento de los hechos pero también es una apreciación de ellos, es una mirada que captura la experiencia, la hace posible y puede extenderse a la vida personal y a la experiencia social. La crónica es, de este modo, un acto que reclama veracidad histórica pero que, a diferencia de los anales que se sustentan en la acumulación de datos, permite que la persona se haga presente, como lo menciona Sandro Cohen:

Se supone que la crónica de un suceso histórico debe apegarse a la verdad de los hechos, pero eso en ningún momento quiere decir que estos hechos no puedan plasmarse con toda la malicia literaria de que el escritor es capaz. Así, la pureza blanca de la supuesta *verdad de los hechos* se tiñe con el negro del genio creativo y tenemos, auténticamente, un área gris, por demás atractiva, donde el lector puede arrebujarse en su sillón favorito y abreviar en un texto que no sólo le va a dar información pura –cosa que para mí es dudosa- sino que también el sabor humano que rodea a todo aquello. (2001:170)

Hornby se ubica en esa área gris por medio de la crónica de unos cuantos partidos del Arsenal en los que desarrolla un enfoque de sí mismo y del *sabor* de su entorno.

The reality of the Schoolboys' was somewhat different in 1970, just after number one crops and Doctor Martens had begun to appear on the terraces for the first time. The small, narrow section of terrace was in effect a breeding ground for future hooligans, tough kids from Finsbury Park and Holloway either too small or too poor to watch from the North Bank, where their big brothers stood. Rat and I didn't take any notice of them for the first few weeks; after all, we were all Arsenal fans together, so why should we be worried? (32)

En este fragmento se aprecia tanto una descripción del evento y del funcionamiento del espacio del estadio como la percepción de Nick como parte observadora de la situación, del ambiente. Al situarse en el centro de las acciones, el punto de vista donde se origina la narración hace que estos comportamientos comunes se vuelvan sucesos pertinentes en las entradas, que lo cotidiano, un montón de aficionados apasionados por el juego, se vuelva representativo de la comunidad. La crónica no se trata únicamente de relatar sino de reconstruir; hacer de los datos un discurso, si se quiere más natural y con menos especificidad, utilizando recursos retóricos para lograr revivir lo que se presenció, produciendo así un efecto de realidad.

Nick rehace su experiencia en Highbury de un modo personal, no evoca las emociones generales sino que codifica sus recuerdos y los adapta. Se sitúa de tal forma que el tono personal, marcado por la referencia constante a sí mismo implícita en la primera persona, se vuelve fundamental sin dejar de lado el motivo primordial de la crónica: el fútbol. Al ser los partidos el eje conductor de las entradas, éstas se pueden leer, sin lugar a dudas, como crónicas deportivas en las que Nick encuentra el catalizador de su memoria.

Esta aseveración es posible gracias a la contextualización con el fútbol y al acomodo estructural del libro, la marca de los partidos como subtítulo de cada entrada y las referencias al mundo del balompié en los títulos (PELÉ, Brazil v Czechoslovakia, June 1970

(28) ME AND BOB McNAB, *Stoke City v Arsenal*, (Villa Park) 15.4.72 (52)). Ambos ubican al fútbol en un plano determinante en el que el deporte es la cubierta de lo demás. Al crear una crónica deportiva, Hornby se apega a un código periodístico, ya que el registro de estos sucesos se ha dado primordialmente como vehículo de información semanal o diaria en los periódicos. A diferencia de la noticia común en la que se describen los acontecimientos de forma simple y directa, la utilización de la crónica le permite a Hornby, como al resto de los cronistas, explorar otros aspectos aparte del marcador y los anotadores. La crónica sirve como instrumento de observación; Nick halla el pretexto para hablar de su vida mientras observa los hechos. Antes de proseguir a las construcciones que hace Hornby, es necesario entender el funcionamiento de la crónica deportiva y cómo se presenta en *Fever Pitch*.

Claramente, las entradas en *Fever Pitch* no son un fiel ejemplo de la crónica deportiva tradicional que se imprime en un periódico o en una revista. Ninguna de ellas corresponde a alguna publicación, fueron escritas ex profeso para el libro y, contrariamente a la exigencia noticiosa, todas han sido realizadas, por lo menos, meses después de que los partidos se llevaron a cabo¹⁴. Esto le permitió a Hornby realizar una escritura con especial atención en la reflexión del suceso y no en su inmediatez, acercándolo al género de las *mémoires*,¹⁵ pero siempre sujetándose al esqueleto de la crónica.

Al carecer del compromiso de la temporalidad inmediata de lo noticioso, las entradas en *Fever Pitch* evaden la pauta de los rotativos que reclaman inmediatez, lo que podría poner en duda su estatus de crónica. Sin embargo, la estructura de cualquiera de

¹⁴ Posiblemente las últimas entradas se escribieron a la par del libro, como se apunta en la penúltima entrada: "There was a part of me that was afraid to write all this down in a book." (237), pero éstas pasaron por un periodo de edición que no necesariamente tienen aquellas que se publican en periódicos.

¹⁵ Abordaré este tema en el segundo capítulo.

ellas encaja perfectamente con los parámetros periodísticos de acuerdo a una normativa casi administrativa originada en los manuales de periodismo de los cuales Hornby es de algún modo consciente. Considerando que Nick y Hornby son la misma persona, podemos leer, a través de las referencias al periodismo, que Nick está de alguna forma familiarizado con el lenguaje de la prensa: “Commentators and journalists complain about the behaviour of today’s professionals...”(112) o “This commitment to results means, inevitably, that fans and journalists see games in a profoundly different way” (116).

Como cualquier otra entrega mecanizada (el reportaje, la noticia, el reportaje de color, etc.), la crónica deportiva está delimitada por ciertos parámetros, en especial dos aspectos: la veracidad y la intención de comunicar. En este sentido, Hornby utiliza su libro para dar a conocer un suceso y para entregar la noticia, es decir, los resultados; por lo que su objetivo sí se empata con la regla fundamental. Si bien la crónica, desde una perspectiva histórica, apunta a la posición de un yo que observa un suceso y lo relata; “Aunque las observaciones del periodista deben incluir necesariamente al público y el espíritu del acontecimiento deportivo para dar la información de la atmósfera y el color, éste requiere, en primer lugar, los hechos concretos y ordenados” (Warren 1975:369). El autor no puede estar por encima del suceso sino que debe someterse a sus límites. De igual forma, Warren proporciona siete características que debe contener una crónica deportiva: 1) El resultado, 2) Consecuencias del resultado, 3) Jugadas relevantes, 4) Comparación de los equipos, 5) Figuras individuales, 6) Condiciones atmosféricas y 7) Público y ambiente (370)

Muchas de las entradas en *Fever Pitch* cuentan con estos elementos, como podemos observar en el siguiente ejemplo:

COCONUTS
CAMBRIDGE UNITED v NEWCASTLE UNITED
28.4.84

At the end of April, Newcastle, with Keegan and Beardsley and Waddle, came to the Abbey. They were near the top of the Second Division, and they needed a win badly if they were going to make sure of promotion, and Cambridge were already long down by then. Cambridge were awarded a penalty in the first few minutes and scored, though given their recent history this was not in itself enthralling – as we had learned over the previous months that there were countless ways to convert a lead into a defeat. But there were no further goals in the game; in the last five minutes, with Cambridge thumping the ball as far into the allotments as possible, you would have thought that they were about to win the European Cup. At the final whistle the players (most of whom, bought or pulled out of the reserves to stop the rot, had never played in a winning team) embraced each other and waved happily to the ecstatic home fans; and for the first time since October the club DJ was able to play “I’ve Got a Lovely Bunch of Coconuts”. It didn’t mean a thing in the long run, and the next season they got relegated again, but after that long, bleak winter it was a memorable couple of hours.

This was the last time I went to the Abbey; that summer I decided to run away from Cambridge and United, and back to London and Arsenal. But the afternoon – eccentric, funny, joyful from one perspective and heartbreaking from another, private in a way that football usually isn’t (there were probably less than three thousand Cambridge fans in the crowd for the Newcastle game) – was a perfect end to my relationship with the club. And sometimes, when it seems to me that supporting a First Division team is a thankless and indefensible chore, I miss them a lot (143).

Aquí podemos considerar lo siguiente: 1) El resultado: Cambridge United 1 – Newcastle United 0, 2) Consecuencias del resultado: “It didn’t mean a thing in the long run, and the next season they (Cambridge United) got relegated again”, 3) Jugadas relevantes: “Cambridge were awarded a penalty in the first few minutes and scored”, 4) Comparación de los equipos: “They (Newcastle United) were near the top of the Second Division, and they needed a win badly if they were going to make sure of promotion, and Cambridge were already long down by then”, 5) Figuras individuales: “Newcastle, with Keegan and Beardsley and Waddle”, 6) Condiciones Atmosféricas: Summer y 7) Público y ambiente: “you would have thought that they (Cambridge United) were about to win the European Cup.”

En esta entrada todos los aspectos están presentes en mayor o menor medida, sin embargo, en las demás no son tan distinguibles, ni se pueden encontrar en su totalidad, pero

Hornby mantiene una constante de al menos cuatro características por entrada. El mismo Warren explica que no todos los elementos son indispensables mientras se relate el suceso (1975:371). De igual forma, el peso que se le da a cada uno de los elementos puede variar. Por ejemplo, en la entrada anterior, el peso está equilibrado pero se aprecia una mayor atención al público y al ambiente. En los siguientes dos ejemplos se puede observar cómo algunos de los puntos están ausentes y cómo es que el peso recae en diferentes aspectos:

1)

SOCIAL HISTORY
ARSENAL v DERBY
29.2.72

The replay finished nil-nil, a game with no merit whatsoever. But it remains the only first-team game that has taken place at Highbury on a midweek afternoon during my Arsenal time: February 1972 was the time of the power workers' strike. For all of us it meant sporadic electricity, candlelight, occasional cold suppers, but for third-year football fans it meant visits to the Electricity Board showroom, where the cut-off was posted, in order to discover which of us were able to offer The Big Match on Sunday afternoons. For Arsenal, the power crisis meant no floodlights, hence the Tuesday afternoon replay.

I went to the game, despite school, and though I had imagined that the crowd might consist of me, a few other teenage truants, and a scattering of pensioners, in fact there were more than sixty-three thousand people there, the biggest crowd of the season. I was disgusted. No wonder the country was going to the dogs! My truancy prevented me from sharing my disquiet with my mother (an irony that escaped me at the time), but what was going on?

For this thirtysomething, the midweek afternoon Cup-tie (West Ham played giant-killers Hereford on a Tuesday afternoon as well, and got a forty-two-thousand-plus crowd) now has that wonderful early seventies sheen, like an episode of The Fenn Street Gang or a packet of Number Six cigarettes; maybe it was just that everyone at Upton Park and Highbury, all one hundred and six thousand of us, wanted to walk down one of the millions of tiny alleys of social history. (51)

2)

CHARLIE NICHOLAS
ARSENAL v LUTON
27.8.83

How can you not see omens everywhere? In the summer of 1983, after two years, I packed up my teaching job to be a writer; and a couple of weeks later Arsenal signed, against all odds, the hottest property in British football – Charlie Nicholas, the Cannonball Kid, the Celtic player who had scored fifty-something goals in Scotland the previous season. Now we were going to see something. And with Charlie around, I felt that there was no way I could fail with my witty yet sensitive plays, the first of which – oh, the unfathomable mysteries of creativity – was about a teacher who becomes a writer.

It is easy to see now that I should not have linked Charlie's career to my own, but at the time I found it irresistible to do so. The optimism of Terry Neill and Don Howe and the

press swept me along, and as the Charlie hype became more and more feverish during the summer of '83 (he had, in truth, made a bit of an idiot of himself in the tabloids even before he kicked a ball), it became very easy to believe that the newspapers were talking about me. It was distinctly possible, I felt, that I was on the verge of becoming the Cannonball Kid of television drama, and then of the West End theatre (even though I knew nothing about either, and indeed had frequently expressed my contempt for the stage).

The neat and obvious synchronism of it all still baffles me. The last new dawn, back in '76 when Terry Neill took over and Malcolm Macdonald came to the club, I was about to depart for university. And the one after Charlie's arrival, just a year later (when we were top of the

First Division for a couple of months, and playing as well as anyone could remember), came right after I walked out of various terrible messes I had made in Cambridge and moved back to London to start a new life. Maybe football teams and people are always having fresh starts; maybe Arsenal and I have more than most, and therefore we are suited to each other.

In the event, Charlie proved to be a pretty accurate indicator of my fortunes. I was there for this, his first game, of course, along with a good forty thousand others, and he was OK: he didn't score, but he played his part, and we won 2-1. And though he got two in the next game, away at Wolves, that was it in the League until after Christmas (he got one League Cup goal at Tottenham in November). The next game at home, against Manchester United, he looked slow and out of

touch, and the team were outclassed – we lost 3-2, but we were never really in the game. (In fact he didn't score at all at Highbury until 27th December, with a penalty against Birmingham which we greeted with the fervour of a hat-trick against Tottenham.) His first season was, in short, a disaster, as it was for the whole team, and the manager, Terry Neill, got the sack after a dismal run of results in November and early December.

The other Cannonball Kid, the literary version, finished his imaginative play and got a kind and encouraging rejection letter back; then started another, which was also rejected, a little less kindly. And he was doing the most dismal sorts of work – private tuition, proof reading and supply teaching – to pay the rent. He showed no signs of scoring before Christmas either, or for a few more Christmases to come; if he had supported Liverpool, and tied his fortunes to Ian Rush, he would have won a Booker prize by May.

I was twenty-six in 1983, and Charlie Nicholas was just twenty-one; it suddenly occurred to me over the next few weeks, as I looked at the hundreds of Charlie haircuts and earrings on the terraces and regretted that my already thinning hair would not allow me to participate, that my heroes were not going to age as I did. I will reach thirty-five, forty, fifty, but the players never will: Paul Merson, Rocky, Kevin Campbell ... I am more than a decade older than the people I love in the current Arsenal team. I am even a year older than David O'Leary, the veteran, the Old Man, whose pace is patently no longer what it was, whose first-team outings are limited to protect his creaking joints and his waning stamina. It doesn't make any difference, however. To all intents and purposes, I am still twenty years younger than O'Leary, and ten years younger than all the 24-year-olds. In one important sense, I really am: they have done things that I never will, and sometimes I feel that if I could just score once into the North Bank end and run behind the goal to the fans, then I could at last leave behind all childish things. (138-140)

En ambos casos se cumple el objetivo principal de la crónica: informar el resultado del partido. Ambas entradas presentan sus respectivos encuentros como el suceso detonante de

las reflexiones de Nick, en las cuales se localizan las diferencias. Éstas están marcadas especialmente en el peso de la narración que se puede apreciar desde los títulos. Mientras la primera se centra en detallar al público y la manera en que éste experimentó el suceso, la segunda es una alocución sobre el desempeño de la figura individual, Charlie Nicholas, dentro del suceso. Aunque las dos entradas carecen de la descripción de las jugadas relevantes y la comparación entre los equipos, podríamos considerarlas como partícipes del mismo discurso deportivo. Lo anterior demuestra que, a pesar de la ausencia de alguno de los puntos señalados por Warren y de que Nick ponga el énfasis en diferentes elementos, el núcleo de la crónica prevalece.

En los ejemplos anteriores se observa un punto que Warren no considera: al narrador. Hornby añade a las crónicas de *Fever Pitch* la vida de Nick como un elemento fundamental que debe, al igual que los contrincantes, estar presente de alguna u otra manera. Hornby, de este modo, hace una selección de los sucesos partiendo de un acuerdo con su memoria y no con el factor externo o social. La convención de lo relevante está comprometida con la relación entre los sucesos de los equipos y la vida de Nick.

Al leer las entradas desde esta perspectiva, se puede afirmar que *Fever Pitch* es un compilado estable de crónicas deportivas que trabajan, hasta cierto punto, bajo los estereotipos de este género en los que Hornby sólo hace una articulación personal en busca de lo entrañable. Es decir, de un discurso generado conscientemente, manipulado, para narrar, además del suceso, algo como emoción o la aventura personal. Para Hornby, las entradas no sólo reportan el resultado, sino que son la evocación de sus sentimientos; son crónicas íntimas.

La crónica deportiva puede utilizar, como apunta Juan Gargurevich, un discurso literario basado en expresiones retóricas que dan la posibilidad de manipular la respuesta

del lector (1982:14); se convierte en un modo de escritura que puede condicionar la lectura. No hablamos de la descripción del suceso sino del acontecimiento descrito en su totalidad bajo el arrojido del discurso que permite recordar lo percibido durante el mismo. Así, se puede recurrir a la teoría tropológica de Hayden White que se sustenta en el hecho de que cualquier discurso es partícipe de un estilo narrativo: “Los acontecimientos ocurren y son atestiguados más o menos adecuadamente; los hechos son contruidos conceptualmente en el pensamiento y/o figurativamente en la imaginación y tienen una existencia sólo en el pensamiento, el lenguaje o el discurso” (1978:53). La noticia no cuenta su propia historia, requiere de un lector que interprete los acontecimientos y los codifique de acuerdo con su conveniencia, aportando una intención narrativa que suprime o subordina los elementos. White aclara que la función del lenguaje en el discurso histórico es similar al de la novela:

El *estilo* narrativo, tanto en la historia como en la novela, sería entonces contruido como la modalidad del movimiento desde la representación de cierto estado original de las cosas a algún estado subsiguiente. El *significado* primario de una narración consistiría en la desestructuralización de un conjunto de acontecimientos (reales o imaginarios) originalmente codificados en un modo tropológico y la progresiva reestructuración del conjunto de otro modo tropológico. Visto de esta manera, la narración consistiría en un proceso de codificación y recodificación en el que una percepción clarifica al ser presentada en un modo figurativo diferente de aquel en el que fue codificada por la convención, la autoridad de costumbre. Y la fuerza explicativa de la narración entonces dependería del contraste entre la codificación original y posterior. (1978:133)

La idea de White de reconfiguración del suceso a partir del lenguaje en un relato es plausible para la crónica deportiva. Hornby crea un tipo de crónica con un discurso propio que se pronuncia como artefacto literario. Esto a partir del sentido de que su funcionamiento no sólo pretende reproducir los hechos sino que se presentan bajo un discurso singular para determinar un efecto. White explica que cualquier narración histórica se convierte en un artefacto literario a partir de la construcción sistemática de motivos, programas descriptivos, tono, etc. Desde el momento en que las imágenes son manipuladas

y organizadas según el autor, se pone atención a ciertos aspectos que instauran un dramatismo específico paralelo a varios géneros narrativos como podrían ser la tragedia o la novela negra (White 1978:112). Ante esto, la lectura de *Fever Pitch* conduce a la pregunta: ¿Qué tipo de crónica deportiva estamos leyendo?

Hornby elige la organización de la crónica para enfatizar la objetividad y veracidad de su texto, para validar su comprensión del suceso y no presentarlo como una simple recolección de recuerdos. Sin embargo, en la lectura de las entradas se encuentra una variante significativa contradictoria con los parámetros de la crónica antes mencionados. No obstante la presencia del narrador que es plausible como un referente o un comentarista, en *Fever Pitch*, el narrador influye directamente en la acción de lo narrado; cada entrada está marcada por su presencia activa. Nick no sólo se vuelve observador: “I just threw in everything I saw, and stupid, blind, violent rage was certainly in my field of vision”(72), sino que también es partícipe de la acción: “And when I got into the ground, and two blokes in front of me started talking about team changes, I told them that McNab was playing, because he’d told me himself, and they looked at me and then looked at each other and shook their heads (although when the changes were read out over the tannoy they looked at me again)” (55). Esto desplaza los encuentros a un segundo plano en el que si bien la crónica se mantiene, hay un posicionamiento del sujeto-narrador preponderante que se opone a la neutralidad subyacente de la crónica. Lo que le sucede a Nick en cada partido es más importante que el partido mismo.

Por ende, lo anterior negaría el argumento de que las entradas son crónicas deportivas, pero en este desplazamiento de la atención existe otra posibilidad de aseveración. La manipulación retórica, así como el narrador en primera persona, permiten una lectura entrelazada con un género hermano a la crónica: *el nuevo periodismo*.

1.4 A mi manera (La nueva crónica)

Al considerar que la crónica deportiva tiene como raíz fundamental la nota periodística, las ideas de Hornby pueden integrarse en varios de los parámetros del nuevo periodismo, definido por Tom Wolfe en 1973, que tiene como principales elementos:

- a) Hacer un relato a partir de escenas más que hacer un recuento histórico.
- b) Utilizar diálogos realistas en lugar de las citas o diálogos narrados.
- c) Recurrir a la focalización. Presentar los acontecimientos desde un punto de vista determinado.
- d) Reportar el mayor número de detalles considerando el comportamiento de las personas, sus ideas y sus sentimientos en busca de un efecto realista para que la narración cobre vida.

Aunque existe cierta subjetividad en la focalización, el nuevo periodismo pone especial atención a la veracidad de la información. Las emociones que se reportan son obtenidas a partir de las conversaciones con los participantes. Este tipo de escritura coloca al narrador-periodista como la principal fuente de información y, en algunos casos, como el centro de la acción. No todos los autores del nuevo periodismo escriben en primera persona, y aunque Wolfe señala que los logros más importantes del género los han obtenido los autores que se distancian del suceso,¹⁶ los que utilizan este tipo de narración, como Therry Southern, crean:

Una forma de periodismo en la que el reportero empieza preparando un artículo de encargo («Ve a Mississippi y entérate de lo que ocurre cuando quinientas bastoneras púberes se enfrentan en competencia formal») y acaba escribiendo una curiosa forma de autobiografía. No se trata de autobiografía en el sentido usual, porque el escritor se ha puesto en situación sin otro motivo que el de escribir algo. El presunto tema (verbigracia, las *majorettes*) acaba por ser puramente casual, y cuando el escritor se las ingenia para hacer tan fascinantes sus reacciones, al lector se le olvida. (Wolfe 1998:69)

¹⁶ “El caso es que la mayoría de los mejores logros en la materia se han conseguido con narración en tercera persona, en la que el autor se mantiene completamente invisible.” (Wolfe 1998:47)

Este tipo de mecanismo es llevado a su punto máximo con la creación del periodismo *gonzo*, establecido por Hunter S. Thompson, donde el autor es quien detona la acción.

En este desplazamiento del suceso a un segundo plano, a un escenario, *Fever Pitch* encuentra el sustento para corroborar su efectividad como crónica. Siguiendo la teoría de White de que cualquier narración histórica aspira a un género por medio de una selección estilística, Hornby se acopla al nuevo periodismo y, más precisamente, al periodismo *gonzo* como marco retórico. A continuación se presenta un fragmento de un texto de nuevo periodismo seguido de un fragmento del libro de Hornby:

a) El Dixie National Baton Twirling Institute imparte sus clases en una inmensa, inclinada y mágica arboleda en el campus de Ole Miss, y parece algo de otra época. Las clases habían comenzado ya cuando descendí del taxi, y el panorama silvestre que se extendía ante mí, alrededor de setecientas chicas, todas ninfas y ninfitas, divirtiéndose ruidosamente con sus bastones e indumentaria reducida bajo el follaje de los olmos, era una visión que hacía perder los sentidos y acelerar la sangre. ¡No había más que vestirse de sátiro y lanzarse salvajemente sobre ellas! Pero no, tenía que continuar con este trabajo, reportaje objetivo, seco, de hecho un simple trabajo de burro. (Southern 1998, 71)

b) It was strange watching Michael, a younger version of myself, agonising for his team as they went 3-0 down and huffed their way back into the game (Arsenal lost 3-2 without ever really suggesting that they would get so much as a point). I could see the distraction in his face, and began to understand how football could mean so much to boys of that age: what else can we lose ourselves in, when books have started to become hard work and before girls have revealed themselves to be the focus that I had now discovered they were? As I sat there, I knew it was all over for me, the Highbury scene. (79)

En ambos casos el personaje-narrador ocupa el primer plano del texto [a) “cuando descendí del taxi, y el panorama silvestre que se extendía ante mí”, b) “I knew it was all over for me, the Highbury scene”] pero siempre sujetándose al suceso que pretende relatar, a diferencia de la autobiografía donde la vida del sujeto es lo que marca el trayecto de la lectura. De este modo, el suceso, que en la crónica común debería estar siempre antes que cualquier otra

cosa, se desvanece en las deyecciones de Hornby sobre su futuro y las mujeres, pero nunca desaparece, Highbury es la inspiración.¹⁷

A pesar de que Hornby no es parte de la tradición del nuevo periodismo, ya que no escribió el libro como parte de un reportaje, no es americano y no corresponde a la generación,¹⁸ la manera de construir sus crónicas hereda elementos de este movimiento que también ha marcado a otros narradores inspirados por el fútbol.¹⁹ Hornby, al igual que Hunter S. Thompson en su crónica de su experiencia con los Hell Angels (*Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs*), aspira a ser parte del suceso, por lo que ajusta la relevancia de los eventos a su conveniencia. Por ejemplo, un partido poco importante descrito como “A nothing game” (128) es elevado a la calidad de suceso debido a la experiencia personal: “I recall it only because (only because!) it was the last time I was at Highbury with my dad, and though we might well go again sometime (he has made a couple of very small noises recently) the game now has an end-of-an-era aura about it”(128).

Wolfe señala que al nuevo periodismo le ha “tocado llevar esta extraña cuestión de la crónica a primer plano” (1998:16), a un lugar activo donde el reportero-narrador es fundamental para dar forma a la historia. John Hollowell apunta en *Realidad y ficción* que uno de los fenómenos esenciales para la generación del nuevo periodismo es que

¹⁷ En el caso de Southern estas disertaciones son de sus deseos carnales con las estudiantes que va a observar.

¹⁸ Y claramente no es señalado por Tom Wolfe como parte del grupo.

¹⁹ Este tipo de estructura se ha vuelto una construcción generacional que está presente en varias latitudes. En México, Juan Villoro con sus libros *Dios es redondo* (2006) y *Los once de la tribu* (1995) comparte muchos de los elementos del nuevo periodismo. En Europa son de destacar tres autores que utilizan estas estructuras y como eje el fútbol para construir reportajes y crónicas: Ryszard Kapuściński con *La guerra del fútbol* (2006), *La vida es un balón redondo* (2005) de Vladimir Dimitrijević y la colección de crónicas del mundial del 94 de Javier Marías, *Salvajes* y *Sentimentales* (2000). Estos escritores, y algunos otros como Chuck Klosterman o Ross Sheffield, no son considerados parte del grupo, pero su discurso es muy similar dado que pretende ser parte del evento no sólo para contarlos desde fuera, sino para hacer discurrir una emotividad, una intención.

Muchos de los libros populares de la última década [los años 70] reflejan una creciente preocupación por los temas sociales y una conciencia de la relación del individuo con una historia social explosiva. Reflexionando sobre los arrolladores cambios en los valores sociales, costumbres y estilos de vida. (1979:15)

Por esta razón, la presencia de temas que antes podrían ser considerados inapropiados, como el fútbol en el marco del fenómeno histórico, puede hacer que sean reconsiderados como interesantes; siempre y cuando el autor logre impulsar este sentido gracias a su narración y así poder insertarlo en el imaginario colectivo.

El nuevo periodismo es en parte una reacción a la situación social de los Estados Unidos de finales de los sesenta, donde los acontecimientos sociales de relevancia, como la guerra de Vietnam o la guerra fría, dominaban el imaginario; pero también es un vuelco social importante encabezado por el movimiento hippie y la explosión de la industria musical a los que la prensa convencional no prestó atención. En esta ausencia de cotidiano fue que “los novelistas que temporalmente se han alejado de la ficción han creado formas documentales y variedades de testimonio público en las cuales el escritor se coloca en el papel de testigo de los dilemas morales de nuestro tiempo” (Hollowell 1999:28). Esta apertura hacia lo público ocurre de forma singular en la Inglaterra de *Fever Pitch*: “In May ’68 (a date with connotations, of course, but I am still more likely to think of Jeff Astle than of Paris), just after my eleventh birthday, my father asked me if I’d like to go with him to the FA Cup Final between West Brom and Everton; a colleague had offered him a couple of tickets” (7). Este 68 no es caótico o revolucionario, Hornby hace un desplazamiento de lo remarcable generalizado o la cotidianidad de Highbury. El 68 en el mundo de *Fever Pitch* existe porque fue cuando Nick asiste por primera vez al estadio.

Esta actitud de lo personal acentúa la presencia de las marcas del nuevo periodismo en las crónicas de *Fever Pitch*. Sin embargo, está claro que Nick Hornby no pretende hacer

nuevo periodismo, incluso se podría dudar que quisiera hacer periodismo, pero en los elementos retóricos y los programas descriptivos que utiliza subyace una relación con estas maneras de construir lo narrado. Hornby tiene una estructura que se apega a la crónica deportiva pero que aspira, tal vez inconscientemente, a una posibilidad de lectura bajo el cobijo del nuevo periodismo.

Aunque existe una gran distancia, física y esquemática, entre los objetivos ideales de Wolfe y los de Hornby, éste se apega a ciertos parámetros trazados por Wolfe como lo serían la actitud de focalización. Esto, combinando con el claro origen en la crónica, permite crear una categorización del discurso de Hornby en la que se unen ambos parámetros para así explicar las entradas de un modo más eficiente como: *Nueva crónica deportiva*.

Consiguientemente, si se toma como eje central los partidos de futbol estamos leyendo *Fever Pitch* como una recopilación de nueva crónica deportiva. La palabra deportiva puede ser omitida, dado que estaría funcionando para ejemplificar una categorización severa que no podría aspirar a otros lugares. Y como ha demostrado el mismo Hornby en otros libros²⁰ donde utiliza el mismo método pero con la música como eje, este tipo de crónica aspiraría, como el nuevo periodismo, a explorar otros campos, por lo que el término adecuado para la lectura de *Fever Pitch* sería simplemente el de *nueva crónica*.

²⁰ Su serie de tres libros que recopilan sus publicaciones en la revista *The Believer: The Polysyllabic Spree* (2004), *Housekeeping vs. the Dirt* (2006) y *Shakespeare Wrote for Money* (2008).

Capítulo 2

La historia del partido se cuenta desde la grada

2.1 Historias íntimas

Fever Pitch no es la crónica continua de la historia reciente del Arsenal; se trata de fragmentos separados de los equipos que Nick Hornby apoya; eventos arbitrariamente seleccionados que no responden a una relevancia histórica ni a una cronología determinada. Si bien algunas de las entradas comparten un ánimo de registro consecutivo, su singularidad es inequívoca.²¹ En el capítulo anterior, mencioné que un cuerpo histórico absoluto (una investigación historiográfica o una crónica) requiere de la convención para sustentar la relevancia de los sucesos que presenta; por lo que *Fever Pitch* no puede considerarse como una crónica sino como varias que relatan partidos aislados, algunos de los cuales no tienen una importancia histórica significativa. No obstante, en este conjunto desarticulado de nuevas crónicas deportivas existe un *eje* rector, una trama histórica que las une y que hace que el libro funcione cabalmente como una crónica unificada; este eje es la vida del narrador: la vida de un fan.

Esta historia que subyace a los encuentros es la crónica que Nick Hornby hace de su vida que, como se verá a continuación, produce un punto de apoyo para una lectura autobiográfica de la cual se desprende una serie de conflictos que convergen en la grada y

²¹En entradas como “From NW3 to N17” y “Just Another Saturday” existe una continuidad de causalidad, mas esta relación nunca sobrepasa las dos entradas y se separan del resto por lo que se pueden leer como una sola dividida en dos partes.

dejan el fútbol como ruido de fondo; el espectáculo abandona el césped y se traslada al espectador.

Cualquier narración histórica estriba en la relación suceso-sociedad que le otorga la jerarquía dentro de la Historia y como consecuencia establece los límites y elementos indispensables para su narración a la que se pueden sumar detalles pero de la que no pueden excluirse los sucesos como tales.²² *Fever Pitch* no puede entenderse, leerse, como una crónica del Arsenal ya que omite varios sucesos indispensables dentro de la historia del club que pretende abarcar; pero, en oposición, es posible leer el libro como la crónica de la vida de Nick, como el documento histórico que registra los sucesos de su vida.

Lo anterior es plausible dentro de la secuencia *convención-registro* que sustenta el efecto del suceso sobre los implicados en el mismo y su manera de reconstruirlo por medio del lenguaje: “La ilusión comienza en el momento en el que la narración *le da sentido* al acontecimiento, el cual, mientras ocurrió, tal vez tenía muchos o tal vez ninguno. Esta postulación del sentido determina los hechos que se eligen, los detalles que se resaltan o descartan, de acuerdo con la exigencia de la inteligibilidad preconcebida” (Gusdorf 1991:15). Esto genera un proceso *evento-personas-suceso-registro* que se puede estructurar de la siguiente manera:

- 1) Un *evento* ocurre y afecta a una o varias personas.
- 2) Las *personas* afectadas reflexionan sobre el evento o su repercusión en una comunidad.
- 3) La comunidad acepta y acuerda la importancia de dicho evento y se le confiere el estatuto de *Suceso*.
- 4) El suceso es *registrado* en algún discurso histórico.

²² Por ejemplo, en una narración histórica de la Segunda Guerra Mundial no podría omitirse el ataque a Hiroshima ya que se le consideraría como incompleta, pero no afectaría su cualidad histórica si se agregan detalles sobre el tipo de barcos, etc.

En el caso de *Fever Pitch*, entendido como la crónica de la vida de Nick, esta secuencia depende sólo de una persona para su valoración, acuerdo y registro.

Fever Pitch ha sido considerada por algunos críticos como la expresión del fanatismo, como el eco de la grada que evoca las emociones producidas por un equipo, una suerte de voz colectiva que retrata la conciencia de cualquier aficionado al fútbol, por lo que, entonces, el libro sería partícipe de ciertas convenciones de la experiencia futbolística (cuál es el sentimiento, cómo se debe ver el juego). Sin embargo, la necesidad de Hornby de proyectar *su* propia voz, de ser el narrador de *su* historia, impide el entendimiento con la colectividad y con una expresión social histórica. Hornby mantiene una postura que consiste en alejarse del resto de los fanáticos; en contar, antes que nada, su relación, propia y singular, con el equipo.

It is a strange paradox that while the grief of football fans (and it is real grief) is private – we each have an individual relationship with our clubs, and I think that we are secretly convinced that none of the other fans understands quite why we have been harder hit than anyone else – we are forced to mourn in public, surrounded by people whose hurt is expressed in forms different from our own. (101)

Hornby necesita apartarse de la multitud, encontrar motivos propios que nadie más puede compartir para explicar su vida en relación con el equipo.²³ Esta búsqueda de lo propio lo lleva a escribir, y a nosotros a leer, su(s) crónica(s) bajo un registro que combina mayormente dos literaturas íntimas de naturaleza autodiegética: la autobiografía y el diario.

²³ “For me, 79/80 was a season when football – always hitherto the backbone of life – provided the entire skeleton. For the whole season I did nothing else apart from go to the pub, work (in a garage outside Cambridge, because I could think of nothing better to do), hang out with my girlfriend, whose course lasted a year longer than mine, and wait for Saturdays and Wednesdays. The extraordinary thing was that Arsenal in particular seemed to respond to *my* need for as much football as possible: they played seventy games that season, twenty-eight of them cup-ties of one kind or another. Every time I gave any indication of becoming more listless than was good for me, Arsenal obliged by providing another match” (109). En esta cita se nota la búsqueda de Hornby por marcar los recuerdos como propios; estos no se construyen en función del equipo sino en la manera en que él los interpreta dentro de su propia historia .

2.2 Vida en otras páginas

Seleccionar lo relevante de la vida propia por uno mismo es ontológicamente una labor individual que no demanda ninguna autoridad o juicio por parte de terceros:²⁴ “An autobiography is a monument to the idea of personhood, to the notion that one could leave behind a memorial to oneself and that the memorial would perform the work of permanence that the person never can” (Gilmore 2001:15). La decisión de lo que se cuenta es meramente una consecuencia de la reflexión y la memoria, elementos catalizadores de la autobiografía.

Fever Pitch cuenta los sucesos de la vida de Nick Hornby narrados por él mismo tal y como los recuerda.²⁵ No recurre a una metodología de investigación apropiada para una confirmación histórica colectiva; su conciencia se vuelve la base de datos que permite la reconstrucción de los sucesos que forman una historia avalada por el único juez posible: él mismo. En esta lectura autobiográfica la focalización temática se desplaza del Arsenal, objeto histórico pasivo, a Nick, actante discursivo activo, como eje rector de la narración. La vida del narrador, que por el momento consideraré como igual al autor, rige la lectura de las nuevas crónicas cambiando así el contenido histórico colectivo por uno histórico personal (autobiográfico). Esto forma un entramado que permite leer el libro bajo un registro autobiográfico que no se opone al discurso de la crónica pero que se construye de manera opuesta, de una forma participativa y tal vez lejos de la supuesta objetividad que la Historia reclama.

²⁴ Es muy probable que en ciertas autobiografías, especialmente las escritas en colaboración, exista una selección de los sucesos a partir de un acuerdo que reclama más una intención dramática o un sistema de censura personal o social.

²⁵ Existe, como he mostrado en el primer capítulo, (véase nota 4), una necesidad de expresar que el libro es producto de la memoria, aquí otro ejemplo: “Nobody, not even someone like me, would have been able to remember the game had it not been for the post-match press conference, when Alan Durban became angered by the hostility of the journalists [...]” (125).

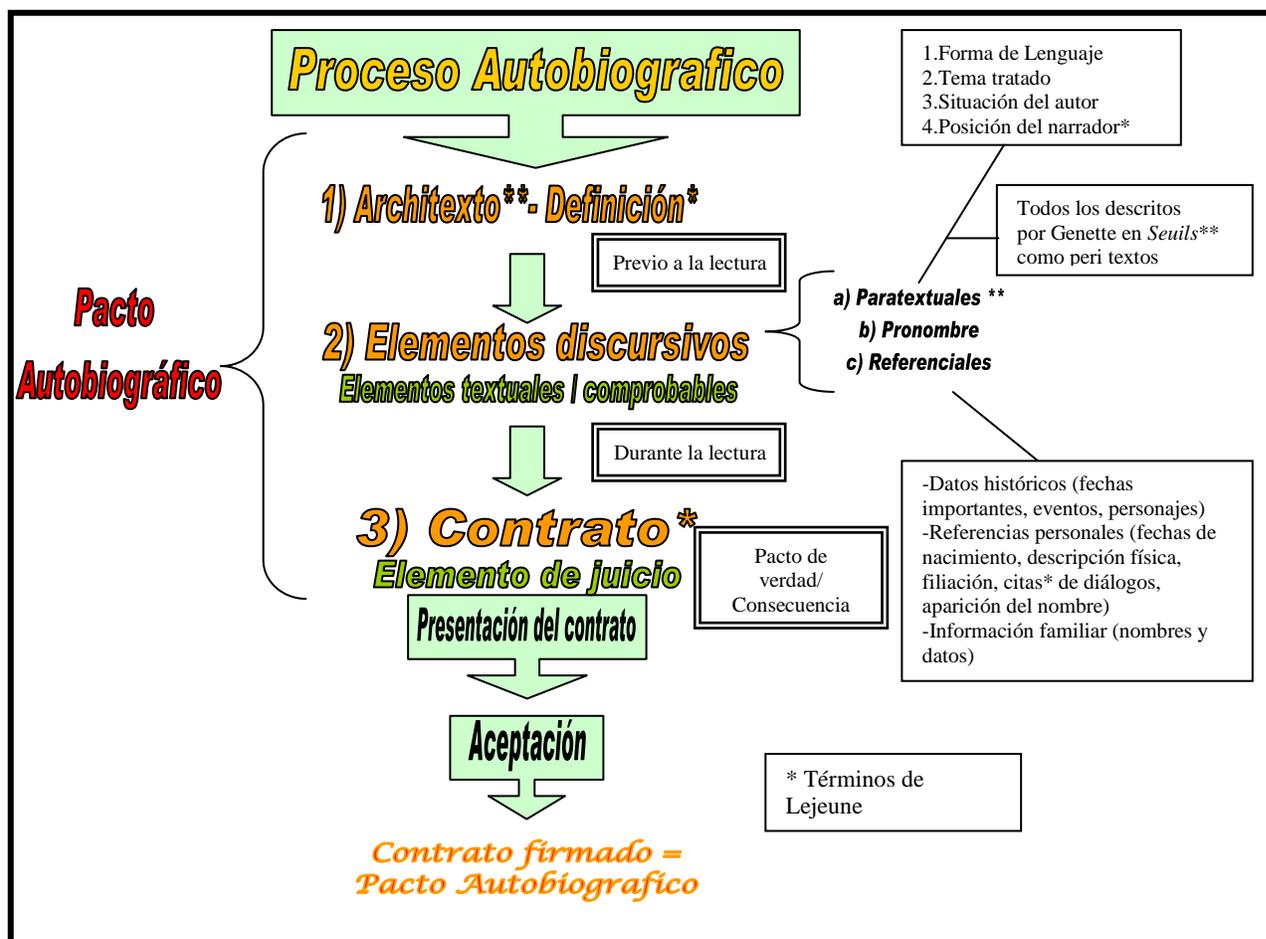
Generalmente se define la autobiografía a partir de su etimología,²⁶ como *la escritura de la vida propia por uno mismo*. *Fever Pitch* comparte estos elementos por lo que su integración como parte del género es más que plausible. Sin embargo, existe una complejidad en el género, una naturaleza problemática: "L'autographie est fondamentalement ambiguë: elle mêle à la vérité les commentaires les plus fallacieux et la sincérité y est souvent bien factice" (Hubier, 2005:132). Lo que origina un cuestionamiento de la construcción de lo real, así como una duda sobre la verdad. Estas problemáticas han generado "nuevos" caminos en la escritura y la crítica de la autobiografía que producen condiciones para expandir y complicar la lectura. Llevan la sencillez inicial hacia un camino que contiene, más que paradigmas, un sinfín de paradojas que por un lado nutren al texto pero por otro lo orillan a un terreno movedizo donde los autores y los lectores "han convertido al yo autobiográfico en un juego de ironías, guiños y desplazamientos de la identidad del sujeto" (Eakin 1991:80).

El estudio de la autobiografía se puede dividir en dos grupos: a) los integracionistas y b) los segregacionistas. Mientras que los primeros establecen que este género "es uno de los lugares en que se dirime la necesaria e intrínseca ficcionalización" (Pozuelo 2006:17) y por lo tanto debe integrarse al campo de la novela, los segundos afirman que la autobiografía es un aparato de "escritura artística más allá del testimonio" (González 2008: 16), con lo que ésta alcanzaría un valor literario autónomo comparable con otros géneros como la novela, la poesía o el ensayo.

Para poder realizar una lectura de *Fever Pitch* como autobiografía he de tomar el camino de los segregacionistas ya que a partir de una lectura aislada se puede alcanzar un modelo preciso. En 1975, Philippe Lejeune publica la primera versión de *Le pacte*

²⁶ Escribir (grafía) la vida (bio) por uno mismo (auto).

autobiographique , donde define la autobiografía y le otorga un aparato crítico, hasta ese momento escaso, del cual se cierne su conformación como género. Lejeune plantea en este estudio que la autobiografía se sustenta en una suerte de contrato de honestidad y de veracidad entre el lector y el autor, al que llama *pacto autobiográfico*, que consiste en que el primero acepte como cierto lo enunciado por el segundo. Este acuerdo se lleva a cabo por medio de una serie de elementos a partir de los cuales, y utilizando algunos términos de Genette, he construido un modelo al que llamaré *proceso autobiográfico* que ocurre de un modo secuencial en la lectura y que ejemplifica la manera en la que el pacto propuesto por Lejeune se consuma. Éste es el esquema:



1) *Architexto*

Antes de cualquier aparato narrativo y/o de lectura, el pacto autobiográfico debe originarse en una definición admisible de género que ambas partes (lector y autor) compartan, por lo que Lejeune comienza otorgando una definición que cualquier texto que aspire a ser escrito y considerado como parte del género debe consentir:

DÉFINITION : récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. (Lejeune 1975:14)

Esta definición será entonces la primera señal de que se puede leer un libro como autobiografía; lo que da la posibilidad de esperar algo, más o menos seguro, si afrontamos un texto que suponemos autobiográfico. De esta manera se puede hablar del concepto de *architexto* definido por Genette como: “l'ensemble de catégories générales, ou transcendentales –types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc.- dont relève chaque texte singulier” (1982:7). De este modo existe una base, si se quiere abstracta, para que cualquier texto aspire a un sistema discursivo y de lectura preconcebido e implícito. Este punto estaría mucho antes de la lectura y se presentaría como una condición social que “détermine dans une large mesure l'« horizon d'attente » du lecteur, et donc la réception de l'oeuvre” (Genette 1982:12), inalterable dentro de contextos temporales específicos pero indispensable como antesala para la interpretación.

2) *Elementos discursivos*

Si el *architexto* es la instancia previa a la lectura, este segundo punto estaría constituido por los indicios en el acto de lectura. Son aquellos elementos que pueden identificarse en tres etapas que corresponden a los acercamientos al texto y que van de la lectura del soporte a la interpretación.

El architexto es muy difuso ya que "Il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (...) de pure appartenance taxinomique" (Genette1982:12), que en el caso de la autobiografía apuntaría más a un conflicto que a una instancia contundente por lo que Lejeune abandona rápidamente la definición y construye un esquema con los mecanismos indispensables para la construcción de cualquier autobiografía. Establece que estos elementos son distinguibles en la narrativa más que en la predisposición y se dividen en cuatro categorías que determinan el *contrato* y consecuentemente la consumación del pacto. Estos cuatro puntos son:

1. *Forma de lenguaje:*
 - a) narración
 - b) en prosa
2. *Tema tratado:* vida individual, historia de una personalidad.
3. *Situación del autor:* identidad del autor (cuyo nombre apunta hacia una persona real) y del narrador.
4. *Posición del narrador:*
 - a) identidad del narrador y del personaje principal,
 - b) perspectiva retrospectiva de la narración (Lejeune, 1975:14)

Para Lejeune la ausencia de alguna de estas características originaría otras literaturas limítrofes de la autobiografía que no aspiran a producir el pacto y que corresponden a otros géneros como la novela histórica o a textos que simplemente se encuentran más cercanos a la Historia como la biografía, las memorias o el diario.

De acuerdo con lo anterior se puede distinguir los rasgos autobiográficos en *Fever Pitch* y considerar que el pacto autobiográfico comienza a entrar en vigor. Como se observa, todas las características propuestas por Lejeune para leer un libro como autobiografía están presentes en el texto de Hornby.

La definición se acopla perfectamente con *Fever Pitch* en donde Hornby (persona real nacida en 1957 y autor del libro) cuenta su propia vida de manera retrospectiva poniendo atención especial en dos partes de su personalidad: su amor al fútbol y su deseo de volverse

escritor. De igual forma, el libro cumple con las condiciones narrativas expuestas por Lejeune. La presencia de estos elementos puede esquematizarse de la siguiente manera:

1. Forma de Lenguaje:
 - a) narración (que cuenta los sucesos importantes de la vida de Nick Hornby de 1968 a 1991)
 - b) en prosa (en una escritura lineal distinguible como prosa)
2. Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad (que son las de Nick)
3. Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre apunta hacia una persona real) y del narrador (Nick Hornby, narrador = personaje = autor)
4. Posición del narrador:
 - a) identidad del narrador y del personaje principal (Al contarse en primera persona la paridad de identidad queda entendida)
 - b) perspectiva retrospectiva de la narración (Fever Pitch está narrada en pretérito)

Estos elementos reclaman un nivel de lectura mínimo ya que su distinción se encuentra dentro de los elementos *paratextuales* en el primer apartado de la segunda parte del proceso.

a) *Paratextuales*.

El paratexto es definido en *Seuils* por Genette como:

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou –mot de Borges à propos d'une préface– d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. (Genette 1987: 7)

Los elementos paratextuales son un acercamiento a la narración desde la periferia, desde la parte física del libro. Se pueden dividir en dos grandes ramas el *peritexto*, todo lo que se encuentra en el soporte (Formato, nombre del autor, títulos y subtítulos, dedicatorias, epígrafes, prefacios y notas) y el *epitexto* que es lo que rodea al texto después de su publicación (entrevista, coloquios, correspondencias, etc.). En mi esquema sólo utilizaremos los correspondientes al *peritexto*. Estos elementos sirven como bienvenida estable debido a que son pragmáticos; y aunque pueden cambiar de una edición a otra, de un tiempo a otro, siempre serán elementos inmanentes (Genette 1987:11).

En el proceso autobiográfico, los elementos paratextuales tienen la responsabilidad de presentar con claridad la relación entre autor y narrador. En primera instancia está el *peritexto editorial* que comienza con el reconocimiento de la colección o la casa editorial a la que pertenece el libro. A continuación aparece el título que funciona como índice a través de su capacidad simbólica (Genette, 1987:80) por el cual se construyen referentes que precodifican o vaticinan el contenido del texto. Si bien los títulos son indicativos genéricos, ya sea por una cuestión temática, remática, de connotación o de seducción, estos son indicios que tienden a ser confirmados por los *indicativos genéricos*²⁷ en los que lo insinuado por el título se confirma. Recordemos que por cuestiones editoriales en los países de habla inglesa y francesa se acostumbra aclarar de qué clase de libro se trata, se coloca una pequeña leyenda que señala si el libro es “*a novel*” (*roman*), “*essay*” (*essai*), “*poems*” (*poésie*), etc.²⁸ En el caso de *Fever Pitch* el subtítulo, al menos de la primera edición, (*A Fan's life*) no permite confirmar el texto como autobiografía pero añade elementos para entender el texto como el relato de una vida, o al menos del fragmento de una vida ya que si bien en ninguna edición al alcance en mi investigación apunta qué clase de libro se trata o si entre ellas se contradicen, existe en todas un sentido sobrentendido de relatar una vida.²⁹

²⁷“L’indication générique est un annexe du titre plus ou moins facultative et plus ou moins autonome selon les époques ou les genres, et par définition rhématique, puisque destinée à faire connaître le status générique intensionnel de l’oeuvre qui suit” (Genette 1987:98).

²⁸ Estos elementos han generado en años recientes una serie de juegos que pone en crisis la utilidad de los subtítulos como *Diary: a novel* (2003) de Chuck Palahniuk o *What Is the What: The Autobiography of Valentino Achak Deng* (2006) Dave Eggers.

²⁹ Se consultaron una español (*Fiebre de grada*, Anagrama 2008), dos ediciones francesas (*Carton Jaune*, 10 X 18 2000 y *Omnibus* 1998), una italiana (*Febbre a 90°*, Guanda 2001) y una alemana (*Fever Pitch*, Kiepenheuer & Witsch, 2001). Cabe mencionar que la edición alemana y la primera en francés son las únicas que apunta una declaratoria editorial como *Roman* (novela) la primera, *recit* (relato) la segunda.

Lo anterior está estrechamente ligado con la asignación y la categorización de los textos por parte de las librerías y bibliotecas³⁰ que, ante la obtención del libro del anaquel marcado con un género (*no-fiction*, novela policial, erótica, etc.), originarían una predisposición detallada, una suerte de clase contextual. Esto permitiría al autor acceder a un nivel de acuerdo más claro con el lector y proponerle un modelo de lectura a seguir. Estos rasgos de certeza, casi legal, no son marcas que confirmen los textos como autobiografía pero les otorgan una certeza factual que se establece desde un comienzo, incluso previo a la lectura, que todo lo que se leerá es verdad, contado por el autor con honestidad; una presentación dispuesta para la credibilidad.

Además de los elementos anteriores, la dedicatoria y el prefacio desempeñan un papel determinante para moldear la lectura. En estas instancias, presentes en el libro pero ajenas al texto, se puede identificar las estructuras propuestas por Lejeune por lo que su modelo es entonces una consecuencia de los elementos paratextuales. Hornby establece la intimidad indispensable en la autobiografía al dedicar *Fever Pitch* a sus padres y comenzar la introducción en primera persona -“I wake up around ten, make two cups of tea, take them into the bedroom, place one on each side of the bed.” (1)- y reflexionar en la misma sobre sus motivaciones para escribir el libro que a continuación se presentan -“*Fever Pitch* is about being a fan” (3). Así, sin ir más allá de la introducción, se confirma el esquema de Lejeune y la coincidencia autobiográfica dentro de los términos de Genette. La relación autor-narrador queda sugerida por medio de los parámetros anteriores lo que hace posible una concepción inicial del libro como autobiográfico y permite pasar al segundo punto.

2) *El pronombre*

³⁰Tenemos que recordar que en ediciones recientes en publicaciones en inglés en la página legal se coloca la clasificación de la biblioteca del congreso que en el caso de *Fever Pitch* corresponde a biografía.

El proceso autobiográfico, así como la teoría de Lejeune, se sustentan fundamentalmente en la idea de que en la autobiografía “es necesario que coincidan la identidad del *autor*, la del *narrador* y la del personaje” (Lejeune, 1975: 48), ya que en todas las etapas del proceso esta correspondencia refuerza y valida la veracidad del texto. Todos los puntos convergen en la posición del personaje-narrador y su analogía con el autor ya sea en un aspecto claro o un lineamiento referencial que se concretan en la aceptación abstracta de los mismos, en la confianza que el lector pone en el autor en la que no hay espacio para la duda

A continuación, en el esquema, se encuentra la identificación y corroboración de esta relación. Para que la autobiografía se consume es necesario un narrador en primera persona aunque sea implícito: "Comme histoire et discours sont assumés par la même personne dans l'autobiographie, il semble logique qu'elle soit exprimée dans un « je ». C'est pourquoi il ne va pas de soi d'accepter l'idée d'une autobiographie à la troisième personne : que le narrateur ne dise pas « je » n'empêche pas qu'il soit dans son texte un « je »" (Zanone 1996:11). Por esta razón es plausible la existencia de alguna autobiografía donde la coincidencia de los nombre no sea del todo clara. En *Fever Pitch* esta relación se manifiesta con el uso de pronombre “I” desde la segunda oración y por el hecho de que en la lectura se va manifestando de un modo autoreflexivo debido a pronombre. Esta condición de interioridad devela la diferencia entre una narrativa homodiegética y la autodiegética que distingue a las narrativas intimistas del resto. Es decir que no basta con una primera persona para que el texto sea autobiográfico, sino que debe de existir una intención de contarse antes que cualquier otra cosa y que se sustente en la capacidad de convencer al lector sobre su condición interior. La afirmación del narrador no se encuentra en un modelo de presencia sino en la relación abstracta de la narración con los elementos de veracidad. Hornby se vuelve el sujeto central y narrador de sí mismo tanto de manera explícita: ““I fell

in love with football as I was later to fall in love with women...”(7) Como en la narración: “In 1988 I began working for a Far Eastern trading company. I started out as a teacher, but it soon became clear that my middle-management pupils were more perplexed by the bizarre requests they received from their head office than they were by the English language” (192).

3) *Referenciales*

Aunque la confirmación de la relación autor-narrador se encuentra en un terreno abstracto, su afirmación se da por medio de una reconstrucción narrativa del yo: “La autobiografía tiene este carácter bifronte: por una parte es un acto de conciencia que “construye” una identidad, un yo. Pero por otra parte es un acto de comunicación, de justificación del yo frente a los otros (los lectores), el público” (Pozuelo 2006:52). Es un sistema de reconocimiento de la identidad pero también de los elementos externos que conforman al sujeto y que están presentes en el texto en varios mecanismos que llamaré *referenciales*.

Los puntos uno y dos se manifiestan en un acuerdo totalmente pragmático; es decir, son identificables en el texto y son inalterables. Por su parte, los elementos referenciales residen en el ejercicio interpretativo del lector. Si bien estos rasgos están presentes como marcas textuales en el libro (nombres y datos), su funcionamiento se da en la recepción. Son las huellas que va dejando el autor para identificar como cierto el relato. El lector inicia siempre con la duda de que lo que el narrador dice es verdad. Aunque la coincidencia de los nombres sea clara son estos elementos los que dan forma al efecto de lo real que envuelve al lector en una retórica de lo cierto.

Hornby utiliza la certeza histórica de los encuentros y de los lugares para crear una veracidad de su entorno ya que el “discurso histórico no conoce la negación” (Barthes 1987: 171). Apela también al recurrente uso del yo, el recuento de memorias íntimas

vergonzosas³¹ y la aparición de “personajes” persistentes (nombres de amigos y/o de parejas) con lo que se construye una narración familiar que se enuncia como verdad. Estas pistas sobre la vida de Hornby no pueden confirmarse desde la comodidad de la datación histórica; no podemos certificar que Nick estuvo en los encuentros o que alguna vez estuvo deprimido: “My depression had gone completely now” (176). Posiblemente si se hiciera una indagación policial se confirmaría lo narrado como cierto, pero ante la imposibilidad se debe creer dogmáticamente que Hornby dice la verdad, debemos confiar en su palabra, así como Hornby, el escritor de la autobiografía, debe valerse de todas las posibilidades para convencernos y ofrecernos un contrato atractivo.

4) *Contrato*

A pesar de sus esfuerzos por delinear un paradigma sustentando en elementos textuales y en formas específicas, Lejeune concluye que la autobiografía encuentra su realización primordialmente en el lector: la autobiografía “est un mode de lecture autant qu’un type d’écriture, c’est un *effet contractuel* historiquement variable” (1975:45). La lectura es el catalizador que permite el proceso autobiográfico por “firmar”, el pacto propuesto por el autor a partir de los elementos discursivos.

Lejeune propone el siguiente cuadro donde se puede identificar el tipo de texto que se lee a partir de la relación de nombres (personaje y autor) y el tipo de pacto propuesto y/o declarado por el libro o por el autor.

³¹ Esto develaría una honestidad sustancial ya que al mostrar sus momentos deplorables evitaría condicionar la percepción de lector al mostrarse a sí mismo como un ser con errores y fracasos: “her beauty had reduced me to nervous and miserable silence for much of the duration of our relationship” (74). Al no mostrar sólo lo positivo, los éxitos, la exhibición es total y el lector puede ejercer un juicio sobre el autor a partir de una perspectiva más amplia.

NOMBRE PERSONAJE → PACTO ↓	DEL ≠ NOMBRE AUTOR	DEL = O	= NOMBRE DEL AUTOR
“novelesco”	1a Novela	2a Novela	//////////////////////////////////// ////////////////////////////////////
= O	1b Novela	2b Indeterminado	3a Autobiografía
autobiográfico	//////////////////////////////////// ////////////////////////////////////	2c Autobiografía	3b Autobiografía

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, p. 28

Para leer el cuadro “los criterios son los siguientes: el personaje puede tener un nombre igual o diferente al del autor, o bien no tener nombre en absoluto, y el pacto puede ser novelesco, autobiográfico, o simplemente no haber.” (González 2008:21) Con esto se distinguen dos tipos de pacto y se marca un tercero indeterminado (en la casilla 2b), por carecer de algún tipo de propuesta de pacto tanto por parte del autor como de posible respuesta en el rastreo de las huellas para tomar como coincidentes las identidades.

El tipo de pacto puede estar declarado por el autor (o la editorial) pero es la decisión que toma el lector sobre la coincidencia entre el nombre del autor y el narrador la que determinará en qué casilla reside el texto. Esta decisión tiene como último obstáculo la veracidad de los Elementos Discursivos, ya que partir de ellos el lector es quien debe aceptar el “compromiso de verdad” (Lejeune 1975:27) en el que recae la confiabilidad del autor como personaje de la narración, incluso cuando los nombres no coincidan pero se infieran, como sería el caso de la casilla inferior central (2c).

Este espacio de concertación se encuentra cerca de lo abstracto, entre el texto y su interpretación (Lejeune 1975:44); responde a un *Principio de acuerdo* que es la consecuencia de las marcas retóricas de un modo lógico y causal pero no por ello

pragmático.³² Es en la aceptación de todo lo narrado como cierto donde se realiza el pacto autobiográfico: “The autobiographer becomes the engineer of the soul, and merely transforms his personal whims into scientific truth” (Horowitz 1977:177). Esta “verdad científica” debe ser aceptada por el lector de forma incondicional. El autor, Hornby, tiene que arrebatarse cualquier tipo de desconfianza.

Fever Pitch presenta todos los elementos textuales que producen las respuestas adecuadas del lector por lo que en la norma más estricta podríamos aceptar una lectura autobiográfica y, aunque la relación autor-narrador se concreta en una creencia del lector más que en el texto, podemos situarlo dentro de la línea del pacto autobiográfico en la casilla 2c ya que si bien el nombre aparece borrosamente, ocasionando una relación indeterminada, todos los referentes apuntan a una coincidencia confiable.

La aceptación de la verdad puede variar de acuerdo con los diferentes tipos de lectura: “Si donc l’autobiographie se définit par quelque chose d’extérieur au texte, ce n’est pas en-deça, par une invérifiable ressemblance avec une personne réelle, mais au-delà, par le type de lecture qu’elle engendre, la créance qu’elle secrète, et qui se donne à lire dans le texte critique” (Lejeune 1975:46). Esto depone los aciertos retóricos del autor a la decisión del lector quien debe dejarse convencer por el narrador y hacer una *suspensión de la sospecha*. Es el lector quien codifica los datos y los integra como parte de una autobiografía y decide el camino del texto pero esta decisión no puede responder a una voluntad injustificada sino que gravita en los rastros de vida. Al aceptar que las huellas de Nick corresponden directamente a la vida de Hornby estaríamos entrando en los terrenos de la autobiografía.

³² Lejeune afirma que este contrato: “n’est pas fondé non plus sur une analyse interne du fonctionnement du texte, de la structure ou des aspects du texte publié ; mais sur une analyse, au niveau global de la *publication*, du contrat implicite ou explicite proposé par l’auteur au lecteur” (44).

2.3 Los días corrientes

Fever Pitch se inscribe en las fronteras de la autobiografía y por lo tanto dentro de un paradigma de lectura histórico: “L’autobiographie s’inscrit dans le champ de la connaissance historique (désir de savoir et de comprendre) et dans le champ de l’action (désir de savoir et d’offrir la vérité aux autres) autant que dans le champ de la création artistique” (Lejeune 2005:38). La autobiografía es un género que se origina en la certeza de los datos, corroborables o recordados, y presenta (como cualquier otra operación literaria) una intención de comunicación que recrea un entorno: “There can be no effective self unless a person can construct a sense of the world that is congruent with it” (Bruner: 1993:43). Hornby escribe una autobiografía con la experiencia futbolística como pretexto, como escenario; se apropia de una operación literaria para contar un pasado supuestamente auténtico y así ubicarse como individuo.

Ya que la autobiografía se inserta dentro del espacio histórico se tendría que revisar la teoría de los tropos de Hayden White que señala que cualquier relato histórico posee un funcionamiento retórico.³³ En el primer capítulo sugerí que el estilo utilizado por Hornby es el de la nueva crónica deportiva como discurso por lo que podemos decir que, a partir del cambio de focalización, la autobiografía es un mecanismo similar a la historiografía, los anales o la crónica. El enclave histórico en *Fever Pitch* queda sentado con un grado de confiabilidad categórico persistente que le permite instaurarse como marco cierto para la narración. Por ejemplo, en “The Greatest Moment Ever” todos los datos en torno al encuentro son perfectamente comprobables, incluso en video:

³³ “Los hechos no cuentan su propia historia, el pasado no es un relato que espera a un relator, configurar la Revolución francesa como una estructura con principio, medio y fin es una operación literaria” (Tozzi 1978:20)



Gol de Michael Tomas en el partido decisivo de la temporada 1989

Richardson finally got up, ninety-two minutes gone now, and even managed a penalty-area tackle on John Barnes; then Lukic bowled the ball out to Dixon, Dixon on, inevitably, to Smith, a brilliant Smith flick on... and suddenly, in the last minute of the last game of the season, Thomas was through, on his own, with a chance to win the Championship for Arsenal. "It's up for grabs now!" Brian Moore yelled; and even then I found that I was reining myself in, learning from recent lapses in hardened skepticism, thinking, well, at least we came close at the end there, instead of thinking, please Michael, please Michael, please put it in, please God let him score. And then he was turning a somersault, and I was flat out on the floor, and everybody in the living room jumped on top of me. Eighteen years, all forgotten in a second. (221)

Al poder confirmar gran cantidad de los datos que rodean su relato se afirma que estamos ante un texto histórico mas no de Historia.

El architexto, cualquiera que este sea (crónica, autobiografía, poesía, novela), puede apropiarse de arquetipos discursivos por lo que al realizar una lectura autobiográfica de *Fever Pitch*, o de cualquier otro libro, tendríamos que responder a la pregunta: ¿Qué tipo de autobiografía leemos? La respuesta está dentro de los mismos límites trazados por las variantes de los géneros íntimos que no corresponden a la clasificación original de Lejeune pero que en *Signes de Vie* obtienen un nuevo estatuto dentro de la autobiografía como subgéneros derivados del mismo pacto de verdad. Esto hace posible la integración de muchas otras narrativas dentro del paradigma de lectura que nos permite situar *Fever Pitch*

dentro de los dominios del *diario íntimo*. Aunque Lejeune da una definición,³⁴ la más acertada para nuestra lectura es la de Beatrice Didier:

Journal signifie d'abord oeuvre écrite au jour le jour. Mais toute oeuvre est écrite au fil des jours : *nulla dies sine linea*. Dans le journal, la marque des jours n'est pas effacée par la rédaction, mais au contraire soulignée par le discontinu de l'écriture, et même par l'inscription de la date. (1991:29)

Al afrontar un diario estaríamos hablando de una escritura fraccionada que reclama una cronología progresiva y un desarrollo espiritual del autor³⁵ debido al crecimiento natural marcado por el lenguaje y los temas a los que se refiere (Hubier 2005:59). Las fechas son excusables pero la articulación de cada “entrada” está condicionada a la proximidad de la acción; el diario no reclama reflexión ardua:

Il n'est pas une anamnèse (une évocation volontaire du passé) mais le patient et méticuleux recensement d'une vie jour à jour ; il ne va pas du présent vers le passé mais se réalise dans l'instant de l'énonciation plus un moins instantanée ; et même s'il utilise la méditation de l'écriture, il prend racine dans l'immédiateté. (Miroux 1996:13)

Los encabezados en *Fever Pitch* sirven para definir las fechas de los partidos y ganar certeza histórica pero también son la marca del acto progresivo del tiempo, un diario artificial que consigue imitar “un acte d'écriture quotidienne, produisant un ouvrage fragmenté d'entrées successives” (Zanone 1996:19). Pareciera que el diario clama por una escritura cotidiana pero la única exigencia real es la frecuencia, “Es decir, no hay sometimiento de lo relatado y puntualmente cronificado a sentido apriorístico, aunque sea inevitable y recurrente la mención a la actualidad histórica (y personal) de quien escribe” (Huiqui 2006:35). En *Fever Pitch* la actualidad histórica y personal están conformadas por los partidos.

³⁴ "Le journal est une dentelle, ou une toile d'araignée. Il est apparemment fait de plus de vide que de plein. Mais pour moi qui écrit, les points de repère discrets que j'inscrits sur le papier tiennent en suspens autour d'eux, invisible, un monde d'autres souvenirs. Par association d'idées, par allusion, leur ombre, leur virtualité vont flotter un certain temps" (Lejeune: 2005:83).

³⁵ En este sentido el uso del diario como artefacto para las novelas de crecimiento es muy común como veremos más adelante.

La escritura *diarística* se confirma en el desarrollo emocional de Nick que presenta una progresión notable en las entradas. Esta evolución es evidente a partir de la división del libro en tres partes; en cada una la escritura es más articulada que la anterior y la diversidad de intereses muestra la progresión, o si se quiere el cambio, de la conciencia del narrador. En la primera parte la escritura es breve y se focaliza en la experiencia familiar de Nick: “It was inevitable that sooner or later I would be made to confront the fact that Dad, like all of us, had another, fuller context. That confrontation eventually occurred in the early summer of 1972, when I discovered that my father and his second wife were the parents of two small children.” (60) En la segunda existe una atención particular a su relación con el conocimiento y un ánimo sentimental por lo que la narración es más dispersa pero más detallada;

At last my studiously dropped aitches were paying dividends, although not in the way that I had at one stage anticipated. They had not resulted in my acceptance on the North Bank, but they had resulted in my acceptance at Jesus College, Cambridge. It is surely only in our older universities that a Home Counties grammar school education carries with it somekind of street-cred. (88)

Y en la tercera pone atención a mecanismos sociales y sus relaciones sentimentales que revelan un mundo “más adulto”:

It is easy to understand why bereaved families wish to see officers from the South Yorkshire police brought to trial: their error of judgement was catastrophic. Yet, though it is clear that the police messed up badly that afternoon, it would be terribly vengeful to accuse them of anything more than incompetence. Very few of us are unfortunate enough to be in a position where our professional mistakes kill people. The police at Hillsborough were never able to guarantee safety, however many gates they did or didn't open; no police force at any football ground in the country could do that. It could have happened anywhere. It could have happened at Highbury – on the concrete steps leading out of the North Bank down to the street, maybe (and it doesn't require a very elaborate fantasy to imagine that); or it could have happened at Loftus Road, where thousands of fans can only gain access to the away end through a coffee bar. And there would have been an enquiry, and newspaper reports, and blame attached to the police, or stewards, or drunken fans, or somebody. But that wouldn't have been right, not when the whole thing was based on such a ludicrous premise. (209)

Fever Pitch es así una narración autobiográfica en código de diario y con un claro interés en el fútbol, única constante en el crecimiento de Nick. En todos los diarios está

implícita la muestra de los intereses del autor a manera de repeticiones: “Son objectif est d’informer le lecteur sur un certain nombre de généralités, d’événements dont il a été le témoin” (Miraux 1996:13). No se puede escribir un diario sin pensar en los gustos, ya que la sinceridad exponencial de una escritura pensada para la privacidad del hogar, de la noche junto a la chimenea y sobre todo de una primera persona innegable que no debe de revelarse por medio del nombre para afirmarse, es un “yo soy” tácito.

El diario se vuelve una autobiografía implícita. Los diarios no son sólo el testimonio cotidiano, son un mecanismo de reconocimiento íntimo en los que se muestra el sujeto desenmascarado. En las entradas todo parece ser honesto: "most theoretical considerations of diary- writing proceed deductively from the assumption that its defining characteristic is an unpremeditated sincerity" (Fothergil 1974:40). La intención del engaño se bloquea y el narrador devela su personalidad, sus miedos, sus vicisitudes. Al leer un diario no se está ante una condicionante que nos arrastra a la intimidad del autor sino ante una nueva posibilidad de leer la vida. El diario da un valor de ritmo y de estructura sólo posible en él; se le permite permearse de otros espacios para poder hacer de cada entrada “un micro-organisme, pris dans un ensemble discontinu: entre deux entrées, un blanc” (Lejeune 2005:78). Hornby, por ejemplo, instaurara una narración histórica del Arsenal y de su familia pero también asesta comentarios intelectuales y sociológicos.

Girls’ rooms provided countless clues to their character and background and tastes; boys, by contrast, were as interchangeable and unformed as foetuses, and their rooms, apart from the odd Athena poster here and there (I had a Rod Stewart poster on my wall, which I liked to think was aggressively, authentically and self-consciously downmarket) were as blank as the womb. (94)

El diario, entonces, más que centrarse en las descripciones del yo, admite todo lo que rodea al sujeto. No aísla a la persona sino que se vuelve un espacio de convivencia de los intereses cotidianos: “Es necesario ser superficial para no faltar a la sinceridad” (Blanchot

2005:219). En el caso de Nick: el futbol. El diario, al tratar de reproducir lo más natural, lo cotidiano, acepta muchos códigos de escritura pero que dependen del yo de la autobiografía como engranaje, como testigo.

El diario “C’est tout simple, on a du papier, ou son ordinateur, on met la date, on écrit ce qu’on fait ce qu’on sent ce qu’on pense. Ce n’a aucune forme imposée, aucun contenu obligatoire. C’est libre”. (Lejeune 2005:63). Esto muestra las posibilidades de los diarios y exhibe la apertura fundamental de nuestro proyecto de lectura. Ante la posibilidad de un libro sin límites, de fronteras porosas entre géneros, las posibilidades se multiplican y tenemos que escoger negando las otras. El código del diario es una selección narrativa que abre más puertas que, al igual que en el pacto autobiográfico, recaen en el lector. Hornby conoce estas posibilidades, las intuye y las manifiesta para sustentar su verdad.

2.4 La caída de la verdad

En 2005, Lejeune acotaría en *Signes de Vie* el pacto autobiográfico quitándole un poco de responsabilidad al lector y otorgándole una gran parte del pacto de verdad al autor:

Le pacte autobiographique est l’engagement que prend un auteur de raconter sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité. Il s’oppose au pacte de fiction. Quelqu’un qui vous propose un roman (même s’il est inspiré en sa vie) ne nous demande pas de croire pour bon à ce qu’il raconte : mais simplement de jouer à croire. (2005, 31)

La posibilidad de que el autor sea quien define la lectura del texto queda abierta; él es quien plantea el pacto y no el texto mismo. En esta nueva articulación de la confrontación lector-verdad, la lectura se vuelve más abstracta ya que se impone la presencia de una correspondencia exterior que otorga un patrón de intención antepuesto a las funciones del texto. Esta nueva versión del pacto responde principalmente a los cuestionamientos realizados por Serge Doubrovsky en 1977 sobre las casillas en el cuadro de Lejeune que

quedan vacías.³⁶ Así, la capacidad de convencimiento del lector en cuanto a la relación de verdad se sustentaría en la palabra del autor y no en las posibilidades discursivas:

Si vous, lecteur, vous jugez que l'autobiographe cache ou altère une partie de la vérité, vous pourrez penser qu'il [l'auteur] ment. En revanche, il est impossible de dire qu'un romancier ment : cela n'a aucun sens, puisqu'il n'est pas engagé à vous dire la vérité. Vous pouvez juger ce qu'il raconte vraisemblable ou invraisemblable, cohérent ou incohérent, bon ou mauvais, etc., mais cela échappe à la distinction du vrai et du faux. (Lejeune 2005 :31)

Los rastros de verdad pierden su resonancia y los elementos en los que reside ahora se condicionan a un lugar indeterminado desprovisto de una lógica textual que escapa, incluso, de las buenas intenciones del lector. Esto hace que exista un término fuera del proceso que llamaré el *Elemento de Intención* basado en la voluntad del autor de decir la verdad a partir de la declaración de ésta. Si el autor decide que lo que cuenta es mentira entonces lo es; aunque sean sucesos estrictamente ciertos, deben ser entendidos como falsos imponiendo así su voluntad sobre el proceso. Este tipo de “autobiografías” estarían originadas más en una intención crítica del género que una disposición natural.³⁷

La lectura de una autobiografía podría integrar una trampa editorial en la que se debe acudir al epitexto para confirmar o negar las sospechas, pero de no ser así, de no tener al alcance estos documentos que certifiquen o la declaración del autor que confirme la naturaleza del libro, se tendría que realizar la lectura desde la dimensión de la sospecha.³⁸ El texto entonces vuelve a ser la materia de la verdad pero, si no es capaz de hacer una afirmación concluyente, quedaríamos en una desconfianza permanente que desplazaría la lectura de la casilla 2c (donde la coincidencia es frágil pero aceptable) a la casilla de lo

³⁶ A partir de estos cuestionamientos se ha construido todo un género que se denomina autoficción: “¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere autoficción” (Alberca 1999, 56).

³⁷ Algunos ejemplos serían *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) de Roland Barthes o *W ou le souvenir d'enfance* (1975) de Georges Perec.

³⁸ Dentro de mi investigación sólo pude encontrar una entrevista de radio de 1998 donde Nick Hornby acepta que el libro es sobre su vida.

indeterminado (en el centro del cuadro) donde la correspondencia autor-narrador es imposible de resolver

En *Fever Pitch*, Nick Hornby, como nombre y prueba lógica de la igualdad autor-narrador, no aparece con constancia; sólo se hace presente en dos ocasiones, una para mostrar su nombre y otra, su apellido. Entre estas dos entradas existe una distancia muy grande (120 páginas) por lo que la eficacia del sujeto se desvanece y no logra apoderarse de una situación personal. La única referencia plausible de esta relación es el pronombre “I” y su naturaleza auto referencial en el diario (que es artificial en *Fever Pitch*) ya que Hornby no logra establecer una correspondencia directa o fundamentar como ciertas las relaciones de Nick con su hermana, sus padres y sus amigos. No existe más que la palabra del narrador para establecer un vínculo con el sujeto que puede llevar el mismo nombre. Estas pistas poseen un débil grado de solidez ya que apuntan a nombres propios que carecen de un referente fuera del texto. La relación con el mundo tangible es inoperante ya que al momento de la publicación del libro Hornby era desconocido, un sujeto casi anónimo en un terreno donde “Nobody became a distinguished somebody long ago, with the publication of his diary” (Sturrock 1993: 27). No hay forma en la que se pueda confirmar que el narrador corresponde al autor, sólo en el tardío gesto al final en que aparece el apellido del escritor. Cuando pareciera que estamos en un terreno distanciado de la autobiografía, este fragmento afirma por un instante la realidad:

And I love that, the fact that old girlfriends and other people you have lost touch with and will probably never see again are sitting in front of their TV sets and thinking, momentarily but all at the same time, Nick, just that, and are happy or sad for me. Nobody else gets that, only us. (186)

Pero aquí, al igual que ocurre con los demás nombres a lo largo del libro, sólo es uno más

que apenas repercute para formalizar la relación con la persona insinuada páginas atrás³⁹.

Del mismo modo, los elementos referenciales del libro son endeble, carecen de indicativos genéricos y el subtítulo del libro no dice nada sobre su veracidad. No existe una señal del autor y su intención está negada por la ausencia de declaración. Sólo están las marcas editoriales para su venta y el acomodo en la librería, pero escapan como valor de credibilidad al ser otorgados por una voluntad diferente a la de Hornby y variar en las diferentes ediciones.⁴⁰ Así, Hornby entrega un contrato bastante dudoso que arrastra a la indecisión más que a la afirmación autobiográfica o la incredulidad de la ficción.

La única pista real es el mundo futbolístico, el cual es plenamente cierto y queda como un marco de referencia histórico, espacial y temporal. Las entradas son un escenario similar al de la novela histórica. La crónica mantiene su firma histórica del retrato de un evento mientras que la idea de autobiografía se desvanece ante la falta de una clara coincidencia entre narrador y autor y la imposibilidad de reconocer al resto de los interlocutores que no sean los futbolistas. Los personajes son ineficaces, referentes poco prácticos que no poseen un accionar autobiográfico debido a la falta de construcción global del narrador, que se cuenta a sí mismo en la consistencia del ahora. Una autobiografía reclama ecos del pasado y en *Fever Pitch* sólo presenciamos actos continuos sobre un panorama histórico que el discurso del diario le permite enmascarar con el peso seguro de la intimidad, un relato donde todos los sujetos, incluso los cercanos, son bocetos que no merecen nombres propios:

³⁹ “Provoked the entire terrace into a deafening chant of “HORNBY IS A WANKER” or “WE ALL HATE SWOTS, HATE SWOTS, HATE SWOTS” to the tune of the “Dambusters’ March”, then so be it; at least I would have tried.” (66)

⁴⁰ Por ejemplo en Francia e Italia el libro se encuentra publicado en colecciones dedicadas a la novela.

My mother has no brothers and sisters – all my relatives come from my father’s side – and my parents’ divorce isolated my mother and sister and me from the leafier branch of the family, partly through our own choice, partly through our geographical distance. (79)

Hornby recurre al diario para poder combinar dos universos certeros: el de la historia, con sus innegables y clasificables datos, y el del diario con su certeza íntima. Sin embargo, su uso es un mecanismo retórico que encubre la fragilidad de los otros dispositivos. Mientras que existe una confianza en el texto que crea una necesidad de creer todo lo que se sustenta, como hemos visto en actos del discurso, construcciones dramáticas, etc. No logra cubrir sus huellas como artífice de una manipulación. Hornby deja ver en estos mismos elementos un empleo de los eventos para crear un efecto de lo real; un control de la memoria más que una sinceridad absoluta.

Está claro que no estamos ante un diario verdadero ya que no presenta una escritura del día a día. *Fever Pitch* se trata de un recuento en tiempo pasado, tiene la posibilidad de la observación retrospectiva y con ello de la mentira que en el diario no se permite. Sin embargo, aún ante este engaño, podríamos mantener que el libro se encuentra en los terrenos de la autobiografía y que sólo utiliza el diario como disfraz para convencer al lector. Hornby usa un discurso diarístico en el que cuenta la historia de su vida pero al revelarse como artífice de estos elementos retóricos hace dudar de la veracidad y sobre todo de la correspondencia con el narrador. Incluso acepta la manipulación de los elementos: “I’m writing about me, now. The boy who fretted his way through the first part of this book has gone; the young man who spent most of his twenties twisted in on himself isn’t around either. I can no longer use age, or rather youth, to explain myself in the way I have been able to do elsewhere” (205). Uno no puede, ni quisiera, escribir su vida mal e, incluso si así fuera, la intencionalidad de hacerlo de este modo sería una respuesta creativa que no debe subyugar a la verdad o que en apariencia debe estar afiliada a ella.

Hornby controla la narración; al utilizar el diario como discurso manifiesta que el resto ha sido alterado y su incapacidad de darle sentido a los personajes lleva a pensar en una reticencia de contar los hechos tal como pasaron: “How on earth can the writer remember verbatim conversations that happened fifteen, twenty, fifty years ago?” (54). Por ende el texto presenta un problema de verdad: si bien hemos confirmado el pacto autobiográfico, este queda en un estado dudoso. La presencia del encadenamiento autor-narrador-personaje que permite una aseveración autobiográfica es muy débil y aunque se ve afirmado por la sinceridad de la presencia diarística e histórica, el pacto está condicionado por una sospecha que no puede resolverse en el interior por medio del exterior. Si bien, con la ayuda del epitexto podríamos seguir pensando inocentemente y creer que Hornby nos dice la verdad, es decir, continuar bajo el cobijo del pacto autobiográfico y pasar por alto estos engaños y trampas, esto nos pondría en la posición de un lector ingenuo y permanecer en las casillas correspondientes a la autobiografía del cuadro de Lejeune. No obstante también se puede realizar un salto al cuadro central, a ese lugar indefinido, con la duda en la mano y hablar de una *autobiografía sospechosa*.

2.5 El reino de la sospecha (La autobiografía sospechosa)

La *autobiografía sospechosa* es aquella donde el autor propone que todo es cierto pero donde el narrador se vuelve un narrador no confiable de la veracidad de su propia vida, por lo que el lector acepta que el texto es verídico pero los rastros del mismo lo orillan a una sospecha que no es verificable pero tampoco refutable. Nick cuenta su vida esquemáticamente, demostrando cómo la mano narrativa desempeña un papel importante: Hornby no desmiente su vida pero tampoco consigue confirmarla; instaura, tal vez de modo inconsciente, un juego en el que al utilizar la narración autodiégetica y la escritura del

diario se auto-afirma y se confirma en un contexto. Hornby hace que Nick sea cierto porque no confirma sus actos; propone un pacto autobiográfico que no llega a la ambigüedad de la autoficción, pero que se queda en la duda, que se niega a la vez por medio del acto histórico confirmado. La fórmula parece sencilla: Nick existe(ió) ya que sus actos ocurren dentro de un suceso real y responde, aparentemente, al nombre del autor, pero su verdad queda escasamente ratificada. El lector queda incapacitado de darle toda la confianza porque mientras el espacio autobiográfico es consistente la manera en que está construido es endeble, los rastros (lo artificial, el dramatismo de ciertos eventos, la evolución del narrador pertinentemente trazada, etc.) impiden creerle a Hornby.

Sostener *Fever Pitch* como autobiografía en un código de diario implica el cuestionamiento de una realidad que intenta manifestar todo como cierto y que reniega voluntariamente de la posibilidad de su mentira, negando varias veces la idea de ver el libro como novela: “If I were writing a novel, Arsenal would win the ’78 Cup Final” (100). Esto aparentemente sería suficiente para establecer el texto como una serie de crónicas en las que el autor se va mostrando. De este modo, *Fever Pitch* se sustenta como una autobiografía pero al mismo tiempo, al revelar el artificio de la creación,⁴¹ desplaza nuestra confianza y hace que el libro se sitúe en la casilla de lo indeterminado (o *autobiografía sospechosa*), en donde la lectura permanece unida al pacto de verdad, pero se rige por la desconfianza.

⁴¹ “I started this book in the summer of 1991” (237).

Capítulo 3

Lo vimos en televisión

3.1 Fuera de lugar

Fever Pitch acepta dos variantes de lecturas genéricas (nueva crónica y autobiografía sospechosa) delimitadas por discursos particulares que ocupan el texto pero que no son simultáneas. Ambas tienen un punto en común: un acuerdo de veracidad que en la nueva crónica es absoluto y en la autobiografía dudosa es inconsistente. Este acuerdo se manifiesta en las dos lecturas y hace inteligible el relato bajo parámetros constantes que producen una respuesta determinada, los límites “son apoyaduras de las discursividades sociales que colaboran para que el lector acceda a un apropiado posicionamiento de la lectura” (Fowler 1982:88). La crónica y la autobiografía reclaman un compromiso de verdad que garantice la creación de un pacto histórico⁴² o un pacto autobiográfico (Lejeune 1975) en los que la mentira es inaceptable.⁴³ La autenticidad tiene que justificarse poniendo a prueba su solidez, o incluso su fragilidad, a través de recursos en muchos casos retóricos que tienen la intención de representar la verdad. No obstante, al leer *Fever Pitch* tenemos que preguntarnos cuáles son las huellas que Hornby proporciona para hacer firmar alguno de los pactos y si éstas son veraces. Sin embargo, ¿qué pasaría si todo lo que hemos leído

⁴² “El historiador se dirige a un lector desconfiado que espera de él no sólo que narre, sino que autentifique su narración.” (Ricoeur, 1999:292)

⁴³ No obstante, como he apuntado, la autobiografía dudosa permite un grado de confusión entre la intención del autor y la interpretación pero nunca con la intención de crear una narrativa de ficción; es una mentira que ocurre en el espacio de la verdad.

como cierto fuera mentira y si lo único fidedigno en el libro fueran los partidos del Arsenal?
¿Qué clase de libro estaríamos leyendo?

Hornby condiciona la lectura autobiográfica creando un narrador sospechoso que no es capaz de elaborar un discurso íntegramente creíble pero al mismo tiempo presenta la imposibilidad de afirmarlo como falso ya que todo se mueve en relación a una verdad inasequible. Lo relatado está en un terreno vacilante que se puede considerar dentro de la verdad porque así es como se ha decidido leerlo, pero si se cambia la perspectiva de lectura se observa que estos trazos conducen a otro destino, posiblemente al de la ficción.

Para esclarecer esta variación de lectura es necesario recordar que en la casilla central del cuadro de Lejeune (Véase página 47) situamos la autobiografía sospechosa. Sin embargo esta existe sólo en una mitad de la casilla. Si dividimos con una línea diagonal y situamos en la parte inferior la autobiografía sospechosa por su cercanía con la realidad, tenemos como resultado que en el otro fragmento se encuentra una categoría aún indeterminada. Siguiendo una lógica de balance, esta división daría como resultado que en la parte superior exista un relato de ficción. Así los textos con un pacto ambiguo y un narrador indefinido podrían tener dos posibilidades de pacto: el autobiográfico y el de ficción, que moldearía dos procesos de lectura opuestos.

Al situar la lectura como parte de la ficción, *Fever Pitch* adopta todo el cúmulo de invenciones y dispositivos que arrastran la verdad histórica para insertarla en un discurso concebido alrededor de los acontecimientos, es decir, que hablaríamos de una ficción realista o, si se quiere, histórica. Sin embargo, la diferenciación sería una respuesta del lector matizada por el libro y no por el posicionamiento del lenguaje como aparato de ficcionalización total. Ante lo indefinido sólo tenemos que elegir qué pacto firmaremos a

partir de lo que se nos muestra, de lo que el autor ofrece y, en muchos casos, de ambas posibilidades.

3.2 Desmarcándose

El pacto de ficción permite leer una novela.⁴⁴ Tratar de definirla sería una labor agotadora e infructuosa debido a su carácter irresoluto, “la novela parece que no conoce, en nuestro siglo, límites” (Alberca 1999:60). Sin embargo, para abordar el mecanismo de ficción de *Fever Pitch*, se requiere esbozar, al menos a groso modo, algunos de los “límites” que la constituyen. Helena Beristáin la define como:

Relato extenso, narrado, generalmente en prosa, que da cuenta de una cadena de acciones cuya naturaleza en buena medida es la de la ficción (inclusive cuando el narrador afirma lo contrario) y cuya intención dominante consiste en producir una experiencia artística, estética. (2003: 363)

Esta descripción se asemeja de cierta forma a la crónica, especialmente en cuanto a la enumeración y ordenamiento de los eventos de que ambas disponen⁴⁵ y que también se encuentran en la autobiografía. No obstante, tienen un punto esencial de separación: mientras que en los relatos históricos la realidad funciona como el eje central y objetivo último del relato, “el arte de la ficción requiere el poder de descripción, verdad y fidelidad, observación, selección, claridad de concepción y de línea, agrupamiento dramático, propósito directo, una profunda fe de parte del narrador en la realidad de su historia y belleza en el acabado” (Besant 2006: 55). Requiere de la palabra no sólo para comunicar sino para conferir un contenido más allá del referente.

⁴⁴ Aunque no es exclusivo de ella; es también parte del relato corto, el drama, la fábula, etc.

⁴⁵ Se asemeja en especial a la crónica por su condición de relato de eventos a partir de un punto de vista de un narrador, si bien distante, presente. Mientras que la historiografía tradicional tendría una distancia objetiva que desvanece al narrador en datos fácticos.

La crónica reclama la necesidad de un acontecimiento físico de relevancia sustancial y de algún modo verificable, la autobiografía pende de la veracidad personal ejercida sobre un discurso convincente. El individuo como artífice del testimonio debe sostenerlo y permitir su acondicionamiento bajo el estatuto de lo cierto. La novela es un vehículo de comunicación de intenciones particulares, de manipulación del lenguaje, crea un espacio que se reduce al acontecer propio del texto ya sea a partir de la inventiva⁴⁶ o de la reconstrucción de la verdad⁴⁷. En ambos casos existe una necesidad de supuestos que sustentan el relato dentro de los confines de la diégesis: “la obra es la afirmación de ella misma” (Bessière, 2002:356). El mundo que se describe es el que el texto produce, “la ficción, aunque sea en el realismo, no obedece a la obligación del enunciado de la realidad” (365), la utiliza como artificio para la ficción.

El lector codifica la información y firma el pacto de ficción al hallar las bases en el discurso. La principal y más simple sería la declaratoria de ficción,⁴⁸ pero al hablar de un texto indeterminado, como el caso de *Fever Pitch*, la labor del lector es integrar el pacto por decisión propia. La congruencia de la realidad dentro de una novela no cuestiona los referentes verdaderos, sino que aparece como eje retórico de la ficción, lo que para algunos es indispensable: “La literatura siempre se hace con la vida” (Barthes 1980:53), para otros resulta irrelevante: “Nada ocurre sino en el texto” (Thibaudeau 1965:254). La esencia de la

⁴⁶ De la utilización en plena libertad de elementos procedentes de la imaginación; “la tarea característica de la novela es registrar la ilusión.” (Sauvage 1982:22)

⁴⁷ “La novela reelabora los recuerdos siguiendo las pautas de la imaginación. En este punto acoge mucho de las memorias colectivas.” (Huici 2006:23)

⁴⁸ El ejemplo más evidente ocurre en la autoficción donde a pesar de que todo es presumiblemente cierto los escritores ficcionalizan los eventos con el simple acto de expresarlo.

novela no reside en la distinción histórica de lo enunciado⁴⁹. La novela no reclama ficción o verdad sino escritura.

Esta intención se distingue en la situación del narrador, su proyección como personaje y su funcionamiento con los otros. En la crónica, el narrador es testigo partícipe y está presente en el relato desde un punto de vista testimonial que tiene como fin conservar el evento. En la autobiografía, el narrador relata su vida desde el interior; es un narrador autodiegético de focalización fija que no trabaja en su articulación y da cuenta cronológica de su vida. Aunque en ambos géneros existe un narrador, éste no es héroe ni accede a la conciencia de los otros actantes. En cambio, en la novela, la focalización tiene posibilidades múltiples y la exigencia de la atención sobre un solo objetivo es prescindible. La creación de un narrador autónomo, independiente del mundo, es esencial: “Identifying narrators is one of the primary ways of naturalizing fiction” (Culler 2002:234). El narrador puede originarse de un modo tan simple como la invención del nombre (“Robert Cohn was once a middleweight boxing champion...”) (Hemingway 2004:3) o a través de un trabajo retórico como en *Tom Jones* donde se construye la personalidad a lo largo del texto. En la novela, el personaje es el motor del relato:

Dos siglos de realismo psicológico han creado algunas normas inviolables: 1- Hay que dar el máximo de información sobre un personaje: sobre su apariencia física, su modo de hablar y de actuar; 2- hay que dar a conocer el pasado de un personaje; porque en él se encuentran otras motivaciones de su comportamiento presente; y 3- el personaje debe de gozar de una total independencia, es decir que el autor y sus propias consideraciones deben desaparecer para no perturbar al lector, quien quiere rendirse a una ilusión y considerar la ficción una realidad. (Kundera 2000:38)

⁴⁹ “El discurso no tiene ninguna responsabilidad con lo real: en la novela más realista, el referente no tiene “realidad”: imagínese el desorden provocado por la más prudente de las narraciones si sus descripciones fuesen tomadas literalmente, convertidas en programas de operaciones y simplemente ejecutadas” (Barthes 1980: 66).

Edwin Muir (1928) establece que la raíz fundamental de la novela es el personaje y los eventos a su alrededor y con ello distingue tres tipos de novela: 1) *La novela de personaje o de acción*, en la cual toda las acciones le ocurren a un sujeto o un grupo de acciones le ocurre a varios sujetos; 2) *la novela dramática*, en la que el o los personajes afectan a uno o varios eventos de manera intensificada; y 3) *la crónica* que es un tipo de novela donde la acción sucede dentro de un plano, guiada o no por un personaje.

La crónica de Muir no sólo hace referencia nominal al género histórico sino que ocupa un discurso similar al descrito en el primer capítulo. Muir señala que la novela-crónica⁵⁰ debe relatar los eventos de una manera circunstancial y continuar con un contexto perfectamente controlado (Muir, 97). Tomando esto en cuenta se puede pensar en la existencia de una conexión entre la novela (en cuanto artefacto de intención de ficción) y la crónica (en cuanto sistema creador de verdad) que comparten algunos textos, sobre todo en la manera de organizar el relato para llevarlo a un estado realista.⁵¹ Este sería el motivo del discurso: un método de representación, un código. Así, se puede pensar en una novela en código de crónica pero no por eso en la posibilidad de traspasar la línea a la inversa. La novela lo organiza todo para sustentar un propósito particular, una historia con intenciones de fondo que se alejan de lo datos duros. No es el testimonio sino el significado que subyace.

Fever Pitch presenta una estructura de nueva crónica y una construcción de ficción. A pesar de que las entradas se centran en los partidos y que lucen como escritos independientes, existe un vínculo progresivo que no depende del encadenamiento de los sucesos sino de la codificación final. Existe un espíritu unitario que no es el fútbol sino la

⁵⁰ A partir de aquí utilizaré este término para diferenciar el tipo propuesto por Muir y el género.

⁵¹ El ejemplo dado por Muir que explica con claridad esta composición es *La guerra y la paz*.

observación de los momentos relevantes de la vida del narrador, Nick y su vida como fan. No cabe duda que el libro cumple con los parámetros en cuanto a nueva crónica deportiva, pero sólo como artefacto para construir una narración instaurada en un periodo histórico determinado que no escapa tampoco del registro autobiográfico, por lo que podríamos considerar que *Fever Pitch* deja de ser (novela) crónica para ocupar el espacio de la novela de personaje.

Fever Pitch cuenta la vida del narrador al tiempo que relata las anécdotas de su equipo favorito. Un narrador que no corresponde directamente a la identidad del autor. Desafortunadamente, el libro no es el fútbol donde “ante la duda la falta no se marca”, es necesario resolver qué tipo de lectura se quiere realizar. La verdad autobiográfica, incluso la dudosa, se desvanece por una predisposición al texto. Dejamos de creer que se trata de algo dudoso y nos topamos con el estado absoluto de la ficción. Estamos amarrados a escoger un pacto irrealizado que se niega o uno claramente accesible. Esta preferencia sugiere la pregunta de nueva cuenta: ¿Cómo leer el libro? ¿Como crónica? ¿Como autobiografía? ¿Como novela?

Más allá de las perspectivas del individuo y de los sistemas de focalización, las formas de clasificar a la novela son pocas y frágiles. Incluso la literatura de género escapa a cualquier tipo de orden prescriptivo más allá de los rasgos temáticos y grandes esquemas que sólo se adecuan al continuo de la trama y no a una organización sistémica. Desde los primeros intentos por estructurar la novela en el siglo XVII, la forma “común” quedó de lado con juegos de relación narrativa y subjetividad (*Tristram Shandy*). La ruptura ha marcado la comprensión de lo que se entiende como novela: “en el terreno de la novela no se afirma; es el terreno del juego y de las hipótesis. La meditación novelesca es, esencialmente, interrogativa, hipotética” (Kundera, 2000:77). Pareciera que la única

constante es la creación de un personaje, pero incluso este gran rasgo llegó a su fin en el siglo XX cuando los experimentos del *Nouveau Roman* plantearon una escisión que contradice la ficción a partir de una serie de predicados que confronta la manera en que se construye y se habla de la novela. Estos experimentos narrativos, como novelas sin historia y sin personajes,⁵² han tenido como consecuencia la necesidad de expandir los límites de la novela a niveles insospechados.

El género novelístico deja de ser exclusivo de la narración tradicional ya que “tiene una extraordinaria capacidad integradora: mientras la poesía y la filosofía no están en condiciones de integrar a la novela, la novela es capaz de integrar tanto la poesía como la filosofía sin por ello perder su identidad, que se caracteriza precisamente por su tendencia a abarcar otros géneros y a absorber los acontecimientos filosóficos y científicos” (Kundera 2002:65). En ella logran converger todos los géneros del relato, tal como la crónica y la autobiografía lo hacen en *Fever Pitch* para organizar un programa de narración en el que a la vez penetra otro tipo de escritura como la crítica sociológica, las reflexiones sentimentales y sobre todo la estructuración temática del crecimiento.

Leer el libro como novela no suena disparatado. *Fever Pitch* se ajusta, incluso con su apariencia de libro de crónica en lenguaje autobiográfico, a los escasos parámetros novelísticos que se tienen e incluso podría clasificarse dentro de ciertos subgéneros como el de la novela autobiográfica, la novela interior o la novela histórica. *Fever Pitch* utiliza una mecánica compuesta por la ficción y la realidad que sólo es posible en la novela: “Las novelas serían las instancias ficticias de diversos tipos de libros –crónicas, diarios, memorias, biografías, historias y hasta colecciones de cartas” (Culler 2002b:48). Hornby relata la vida de Nick, al que le pasa algo: va al estadio (fenómeno real) durante

⁵² *Histoire* de Claude Simon o *Manhattan Transfer* de John Dos Passos.

veinticuatro años y en el transcurso le sucede una serie de acontecimientos (ficcional) que determinan su identidad (inventada). Al no encontrar límites certeros, ni siquiera en las definiciones más pragmáticas, el espectro parece abrumador. Sin embargo, “Whenever the multiplicity of an actual novel necessitates a classification, one encounters group division whose real *causa partitionis* lies in the realm of material content” (Stanzel 1971:159), lo que orilla a catalogar la obra en un subgénero como el camino más idóneo para evidenciar su condición de novela.

3.3 Desde las Fuerzas básicas al primer equipo

Fever Pitch carece de parámetros evidentes para distinguir aquello que es novela; sólo es a partir de la noción de los subgéneros que se encuentran los indicios sobre las fronteras del libro. A continuación explicaré qué tipo de novela podemos leer en *Fever Pitch*; asimismo, cabe mencionar que esta lectura no ocurre bajo la amplitud moderna en la cual pareciera que todo se puede contener, sino desde un aspecto conservador que reclama normas específicas para su construcción.

En apariencia Hornby crea una narrativa autobiográfica con la atención centrada en el fútbol; sin embargo, hace una focalización temática sobre el personaje que no relata su vida tal y como pasó, sino que se concentra en el desarrollo de sus aspiraciones como fanático. Presenta una intención de argumento que subyace a la narración en apariencia inexistente debido a la ruptura sintagmática. La novela es un relato argumentado por una trama bajo la cual se produce un efecto determinado; Hornby dispone de las aspiraciones de Nick para formular una historia sutil pero evidente.

Nick hace hincapié en su fanatismo más que en la elaboración de un recuento preciso de los acontecimientos: “I may have had no ideas for myself, but I had big ideas for

my football teams” (104). El personaje se hace presente vía lo que ocurre con el juego y la manera en que lo afecta y no a partir de situaciones que tengan consecuencia sobre otras personas o eventos. Hornby traslada el punto nodal del relato de la veracidad del sujeto e instaura la experiencia del personaje como temática construyendo una relación esencial con la interioridad que se aleja de la autenticidad histórica. *Fever Pitch* confirma su situación como novela de personaje, las acciones presentan un eje causal que afecta a Nick y cada encuentro es una marca en la progresión de su construcción interior. Nick no afecta el curso de la Historia ni de su historia, el Arsenal es el que conduce el tiempo:

I know that I have apologized a great deal during the course of these pages. Football has meant too much to me, and come to represent too many things, and I feel that I have been to watch far too many games, and spent too much money, and fretted about Arsenal when I should have been fretting about something else, and asked for too much indulgence from friends and family. Yet there are occasions when going to watch a game is the most valid and rewarding leisure pursuit I can think of. (190)

Fever Pitch guarda un fondo autobiográfico en el que Hornby introduce un subgénero donde el argumento propone el desarrollo intelectual de Nick, de este modo, la novela se circunscribe dentro del paradigma del *bildungsroman*⁵³:

A novel that deals with the development of a young person, usually from adolescence to maturity; it is frequently autobiographical. Dickens’s *Great Expectations* and Samuel Buttler’s *The Way of All Flesh* are standard examples. *Bildungsroman* and apprenticeship novel are virtual synonymous, both being derived from Goethe’s *Wilhem Meister’s Apprenticeship*. (Holman 1986, 53)

De igual forma que el concepto de novela, la definición de *bildungsroman* es extensa y podría aplicarse a cualquier relato que presente a un personaje que avance en edad y esté narrado en primera persona. No obstante, esta definición funciona como base para desarrollar el concepto de género que permitirá leer *Fever Pitch* como tal. Un efectivo sentido de este tipo de novela se encuentra al interior de la palabra *bildung*, que designa

⁵³ Usaré el término en alemán ya que me parece más adecuado que la distinción en español de novela de crecimiento o de aprendizaje debido a su integración de lo interior y lo exterior en un solo concepto.

simultáneamente un crecimiento intelectual y físico: “un desarrollo regular en la vida del individuo, donde cada estadio del desarrollo se presenta con su propio valor intrínseco y es la base para el estadio superior” (Amicola 2003:130). Asimismo, este desarrollo-evolución se encamina a la conquista de un *status quo* que establezca al sujeto dentro de la sociedad; “el proceso culmina con la asimilación del sujeto a las relaciones existentes y su entrada en la cadena del mundo” (Salmerón 2000:12).

En la construcción del bildungsroman interfieren varias características indispensables⁵⁴ para considerar un libro como parte del género:

- Un narrador en primera persona, debido a que la historia se centra en el desarrollo de la psique del personaje es más probable un acercamiento desde el interior. Esta característica hace aparecer en el bildungsroman una estética autobiográfica. Sin embargo, este elemento puede ser suplantado por un narrador omnisciente focalizado en un solo personaje que será desarrollado⁵⁵.
- La existencia de una progresión del personaje hacia una instancia mental diferente a la inicial reconociendo así el aprendizaje⁵⁶. Esto es casi siempre representado por un ascenso socioeconómico pero también por un estado de conciencia superior. Se caracteriza por el paso de la juventud a la adultez; en algunos casos este camino proviene desde la infancia. Este devenir adulto representa el entendimiento del entorno y la aceptación del personaje en los estratos sociales por los que transcurre.
- El bildungsroman requiere una progresión temporal lineal que debe abarcar la vida, o un fragmento de la del personaje ya que para la apreciación del crecimiento es necesario un escalonamiento de las etapas. Ya sea que se cuente en pretérito o en presente requiere una sucesión lógica.
- El crecimiento implica una meta; en muchos casos es la posición social pero también puede comprender el alcance del conocimiento intelectual. De este modo el bildungsroman no sólo es el seguimiento del desarrollo del personaje sino la observación del trayecto hacia la conquista de su cometido⁵⁷. La meta no requiere

⁵⁴ El orden asignado no tiene ningún valor o relevancia en la conformación del bildungsroman, es la presencia de todas estas características lo que forma el género.

⁵⁵ Este tipo de narrador encuentra su validez en la obra fundadora del género, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Pero es más cotidiano encontrar al narrador omnisciente desde el siglo XIX (*Great Expectations*) y sobre todo en el desarrollo de la *egoliteratura* de la segunda mitad del siglo XX.

⁵⁶ La idea de aprendizaje ha producido otros tipos de novela de crecimiento con especificidades en cuanto a lo aprendido como lo es el *Künstlerroman*. (“A form of the apprenticeship novel in which the protagonist is an artist in struggling from childhood to maturity toward an understanding of his or her mission” (Holman 1986, 261).).

⁵⁷ “En la novela de formación la historia de formación del protagonista no sólo es tema, sino también principio poético de la obra” (Salmerón 2002:59)

necesariamente la conciencia del personaje sino que la puede descubrir en el intervalo del relato.

- Para la progresión y la transición de una condición a otra, especialmente en el transcurso de la infancia a la adultez, son requeridos ritos de iniciación en los que se revela el mundo al personaje. Junto con estos ritos de iniciación se pueden agregar los ritos de clausura o de finalización en los que el personaje dejará atrás aquellos elementos que lo han llevado hasta la condición final.
- Es necesario, para la evolución de la identidad del personaje, la presencia del viaje donde encontrará la experiencia y de los acompañantes o mentores que lo asistirán rumbo a la obtención del objetivo.

Los puntos anteriores aparecen en *Fever Pitch* desarrollados de una forma particular, debido a su estructura, lo que muestra el progreso histórico de los géneros que “puede pasar a otros campos y ser adoptados desde otras latitudes y sistemas literarios siempre y cuando cobren significación en el nuevo marco de adopción” (Amicola 2003:152). Las estructuras básicas del mito perduran; no así los motivos de fondo pero se realiza una actualización que queda demostrada en el texto de Hornby.

Motivos estructurales

Existen dos motivos formales en el bildungsroman, tiempo y narrador, que aparecen claramente en *Fever Pitch*. Primeramente la presencia del narrador intradieгético, que es el personaje central, Nick, sobre el cual se focaliza el relato. Desde el subtítulo se avisa el tramado básico de la historia: la vida de un fan. Ese fanático se llama Nick y desde las primeras páginas se anuncia que todo girará entorno a él: “I just smiled politely and made a noise intended to express interest but no commitment, a maddening trait I think I invented especially for that time in my life but which has somehow remained with me ever since.” (8)

La narración crea un marco dieгético temporalizado por las campañas de futbol, las cuales están contadas en un orden cronológico progresivo determinado por las fechas (de 1968 a

1992). La continuidad no está resaltada por un sintagma lineal y continuo, pero las fechas son indicadores de una progresión sustentada en la elipsis⁵⁸.

La selección de los eventos, en este caso los encuentros de futbol, crea supresiones temporales que exigen una reconstrucción por parte del lector, “the reader does not so much “read” the meanings but creates them through an act of interpretation” (Elie, 1977:127) Acto de interpretación que permite formular una continuidad implícita. La lógica de la narración está condicionada por la selección y no por una causalidad directa. Toda novela, por fraccionaria que sea, está determinada por un orden indirecto. En este caso, las entradas permiten abarcar una progresión directa del argumento. El trasfondo histórico da una verosimilitud temporal pero no determina el sintagma, siempre estamos focalizados en el personaje. La causalidad de la narración es la que le ocurre a Nick y no al Arsenal quien no obstante está marcado por los partidos.

La novela presenta una selección de elementos retóricos, un trabajo sobre el lenguaje y el tiempo. La ficción, por su naturaleza auto referencial, puede crear los propios recursos que no están marcados por los elementos históricos sino por una lógica interior que responde a los caprichos azarosos del escritor; un caso reconocido sería el de Julio Cortázar en *Rayuela* donde, al fraccionar la lógica secuencial, da un giro especial a la narrativa que fracciona el argumento y obliga al lector a ser partícipe del texto. A consideración de Culler, la novela tiene otro sustento en la trama (2002b:256) que reside en la idea de la concatenación de acciones que conducen a un final con sentido. Esta continuidad puede fraccionarse para formular un tema, un símbolo o un personaje, y es el

⁵⁸ Cabe mencionar que mientras en el primer periodo, en las fases iniciales del bildungsroman (la infancia sobre todo), las historias exigían una narración global del sujeto, la evolución del subgénero ha permitido mostrar bildungsroman extremadamente complejos que juegan con la temporalidad.

lector en una labor hermenéutica quien debe re-organizar el tejido para dar sentido lógico al relato.

A partir de esta idea de reconstrucción se observa que *Fever Pitch* responde a una trama lógica, si bien desarticulada más no radical, que se concibe como una condición novelística que controla el discurso. En *Fever Pitch*, lo fraccionario es parte de un dispositivo cultural y temático, un tejido que elabora una construcción intensificadora por medio de la cual Nick va transformándose en individuo sin por ello verse en la necesidad de relatar la totalidad de sus acciones de manera causal. El argumento y su crecimiento están en lo no dicho, en el cambio de comportamiento de encuentro a encuentro y en cómo se manifiestan al instante del partido. El bildungsroman también se observa en los elementos del contenido, en el tema y el personaje, en los que se sustenta principalmente la novela.

Objetivo

Debajo del crecimiento del personaje existe una motivación que habitualmente es una aspiración a un estado social privilegiado. En *Great Expectations*, Pip desea volverse un *gentleman* capaz de asentarse entorno a la burguesía inglesa de principios del siglo XIX. Por su parte, en *Fever Pitch*, Nick tiene dos objetivos: ser un *gunner* y ser escritor. La primera de estas aspiraciones se enuncia a través de la acción y no de una señalización específica, se va formulando en el reconocimiento del deseo ante la imposibilidad de abandonar la grada. Nick decide seguir el camino rumbo a una maduración social y la búsqueda de una identidad aceptando inconscientemente su ambición ejemplificada en la separación de Highbury y el redescubrimiento de su apego por el Arsenal en la grada del Abbey Stadium en Cambridge:

In the end I learned, from this period more than any other in my footballing history, that it simply doesn't matter to me how bad things get, that results have nothing to do with anything. As I have implied before, I would like to be one of those people who treat their

local team like their local restaurant, and thus withdraw their patronage if they are being served up noxious rubbish. But unfortunately (and this is one reason why football has got itself into so many messes without having to clear any of them up) there are many fans like me. For us, the consumption is all; the quality of the product is immaterial. (142)

El segundo objetivo de Nick, volverse escritor, se da de forma directa cuando afronta la vida profesional después de sus años de universidad: “In the summer of 1983, after two years, I packed up my teaching job to be a writer” (138).

Se podría considerar que ninguna de las dos aspiraciones cumple con las metas del bildungsroman de alcanzar un estatus social jerárquico o ilustrado, pero la modernización de los mitos permite entenderlas como una búsqueda de aceptación dentro de un grupo social inexistente anteriormente pero que conforma jerarquías culturales actuales. Las aspiraciones varían en cada época, sin embargo el espíritu original del bildungsroman del triunfo del individuo en la sociedad se exalta permanentemente. En la modernidad inglesa de mediados de los noventa, dominada por el fortalecimiento económico y el final de las ideologías, el sujeto triunfador es aquel que logra, antes que nada, una posición singular y única. Las aspiraciones se alejan de la burguesía cotidiana pero permanecen dentro de un grupo social elitista que reclama comportamientos y costumbres específicas. Los personajes de Goethe y Dickens quieren ser individuos que forman parte fundamental de la sociedad; en el siglo veinte el individuo busca ser *uno* olvidándose del resto; en los noventa “Anxieties surrounding deconstruction and pluralization of the self have resulted in an interest in models of hybridity and inbetweenness, of identities that reside on the borders between, and *in* between, traditional categories of identity.” (Bentley 2005:10) El fin último no es ser admitido dentro de un todo sino ser uno mismo y diferenciarse de la colectividad: “esto configura una sociedad y un sujeto social de fuerte impronta narcisista, o mejor, neo-narcisista: un narciso desapegado, descreído, distanciado; un narciso atravesado por la

crisis del sujeto, escindido, sin énfasis y dubitativo” (Alberca 1999:73). Nick es guiado por la aspiración de volverse fanático pero entiende que antes que el equipo está su existencia: “Finally I had to think about what I was going to do, rather than what the Arsenal manager was going to do” (120). La voluntad de ser parte de las gradas está concertada pero la voluntad de aislarse se manifiesta con mayor vehemencia: “And even though I had friends who would have been happy to accompany me to matches, significantly my support soon became a solitary activity: the following season I watched around twenty-five games, seventeen or eighteen of them on my own” (34).

Por otro lado, sus aspiraciones de volverse escritor abren una variante del subgénero, el *Künstlerroman*, en la que Hornby muestra, más que un desarrollo socio-intelectual, uno artístico⁵⁹ que en el siglo XX se construye como un grupo social determinado por un status cultural superior al del promedio de la población; en las sociedades desarrolladas los círculos culturales tienen un lugar preponderante. De este modo, la motivación en *Fever Pitch* tiene dos caminos: el del individuo y el del artista. Mientras el segundo se da en una progresión metatextual que exploraremos más adelante, el primero ocurre en la experiencia de asistir al estadio para comprender el funcionamiento y el lenguaje de los fanáticos: “I remember the overwhelming maleness of it all – cigar and pipe smoke, foul language (words I had heard before, but not from adults, not at that volume)” (11). En sus visitas a Highbury, Nick pasa por una serie de eventos que componen su instrucción social y se caracterizan por los ritos de iniciación, de madurez y de culminación. Lo anterior es concebido por Hornby incluso de una manera estructural: el libro se divide en tres grandes secciones las cuales representan las tres estancias del crecimiento de Nick y corresponden a

⁵⁹ Este tipo de obra se caracteriza por una acumulación personal de la experiencia artística y la aceptación individual, como lo hace Stephen Dedalus, en *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce.

las tres etapas del esquema de tránsito de Salmerón: “años de aprendizaje”, “años de andanzas” y “entrada en una esfera terreno-paradisíaca” (2002:55). Esta división delimita el espacio narrativo, cada parte se enfoca en un motivo diferente, con intenciones y temáticas específicas.

Ritos de iniciación

Se puede nombrar la primera parte (“1968-1975”) como la sección de los ritos de iniciación, esto es, de aquellos eventos encargados de permitir la transición de una etapa inicial a una adulta. De igual forma, dichos eventos son los encargados de determinar la motivación como eje del bildungsroman y los medios para conseguir el crecimiento: “Para tener derecho a ser admitido en los adultos, el adolescente ha de afrontar una serie de pruebas iniciáticas; gracias a esos ritos y a la revelaciones que llevan consigo, podrá ser reconocido como miembro responsable de la sociedad” (Eliada 1989:10). Estas experiencias no están marcadas, como se supondría, por una dimensión dramática exacerbada sino por su contenido simbólico, los ritos “significan un encuentro con lo sagrado” (Stephens 2005: 37) que permite la entrada al estado siguiente. Inclusive en las cosas mínimas, en la observación como acción determinante, se puede fundar un rito de iniciación. En *Great Expectations*, Pip va por primera vez a casa de Miss Havishamy y descubre las virtudes de la alta sociedad, el evento se vuelve una marca en el personaje que lo ritualiza. Nick experimenta un reconocimiento similar al ver por primera vez el comportamiento singular de los *gunners*:

It wasn't the size of the crowd that impressed me most, however, or the way that adults were allowed to shout the word "WANKER!" as loudly as they wanted without attracting any attention. What impressed me most was just how much most of the men around me hated, really hated, being there. As far as I could tell, nobody seemed to enjoy, in the way that I understood the word, anything that happened during the entire afternoon. Within minutes of the kick-off there was real anger ("You're a DISGRACE, Gould. He's a DISGRACE!" "A hundred quid a week? A HUNDRED QUID A WEEK! They should give

that to me for watching you.”); as the game went on, the anger turned into outrage, and then seemed to curdle into sullen, silent discontent. Yes, yes, I know all the jokes. What else could I have expected at Highbury? But I went to Chelsea and to Tottenham and to Rangers, and saw the same thing: that the natural state of the football fan is bitter disappointment, no matter what the score. (12)

Esta serie de ritos de iniciación se caracterizan por el encuentro con los orígenes y lo desconocido: “An initiation story may be say to show its young protagonist experiencing a significant change of knowledge about the world or himself, or a change of character, or both, and this change must point or lead him towards an adult world” (Marcus, 1960:222). En la primera parte aparece una serie de ritos que orillan a Nick a notar su singularidad: “For the first time in my life I was different and on my own, and I hated it” (20). Incluso en el título de la primera entrada está presente la idea del ritual: “Home Début”⁶⁰. Los ritos de iniciación pueden repercutir al instante o tener un eco en el futuro, el asombro puede marcar la condición ulterior pero sólo se comprenderá así desde una visión retrospectiva. El lector desconoce que Nick soñará con volverse fanático hasta la segunda parte, pero es la primera visita a Highbury lo que marcará el futuro aunque, claro está, Hornby deja ver un poco de esta trascendencia: “Perhaps it was these desperate, bitter men in the West Stand at Arsenal who taught me how to get angry in this way; and perhaps it is why I learn some of my living as a critic” (13).

Eliade señala que “por iniciación se entiende un conjunto de ritos y enseñanzas que tienen por finalidad la modificación radical de la condición religiosa y social del sujeto

⁶⁰ Cabe mencionar que estos ritos deben apreciarse desde la experiencia futbolística en la que existe, por ejemplo, una clara diferenciación entre el asistente ocasional y el habitual. La experiencia ritualizada se realiza de un modo consciente. La de Hornby es puntualizada en “Thumped”, en donde Nick incluso menciona: “It was a bizarre ritual” (31). Asimismo, Hornby exhibe una ligera intención de ficción al burlarse de este tipo de experiencias: “Rites of passage are more commonly found in literary novels, or mainstream Hollywood films with pretensions, than they are in real life, particularly in real suburban life. All the things that were supposed to change me – first kiss, loss of virginity, first fight, first drink, first drugs – just seemed to happen; there was no will involved, and certainly no painful decision-making process (peer-group pressure, bad temper and the comparative sexual precocity of the female teenager made all the decisions for me), and perhaps as a consequence I emerged from all these formative experiences completely unformed” (66).

iniciado.” (1989:10) En *Fever Pitch* estas experiencias transforman el conocimiento de Nick del espacio futbolístico y de los comportamientos sociales de una familiaridad lógica y cotidiana a una dependencia del equipo: “I was chained to Arsenal and my dad was chained to me, and there was no way out for any of us.”(27) En sus primeras visitas a Highbury, Nick experimenta un proceso de comprensión de las condiciones para devenir primero un fanático y por último un gunner: “I had discovered after the Swindon game that loyalty, at least in football terms, was not a moral choice like bravery or kindness; it was more like a wart or a hump, something you were stuck with.” (27) El fútbol, en este proceso de transformación, es la puerta al mundo: “By the early seventies I had become an Englishman – that is to say, I hated England just as much as half my compatriots seemed to do” (22). El encuentro de Nick con la muchedumbre lo distancia del resto y fija la meta de un modo inconsciente: “and only years later did it occur to me that this was bound to have an effect on a boy who lived with his mother and his sister” (11).

En *Fever Pitch* aparecen ritos de iniciación muy precisos, como la primera visita a Wembley (“Don Rogers”), la primera asistencia a la sección de pie (“Thumped”), la primera temporada completa (“Camping”) o el reconocimiento de su nuevo entorno familiar (“New Family”). Estas experiencias ocurren siempre en presencia del fútbol; aunque no se acuda al estadio, el juego es el detonador de todas las circunstancias de iniciación. La primera experiencia de Nick en un partido de visita es descrito en la entrada “Can you see me on the box.” A partir de aquí comprende su deseo de encontrar un lugar en el estadio; antes Nick era sólo asistente cotidiano, ahora, después de la experiencia, quiere ser parte de una minoría: “What I needed more than anything was a place where unfocused unhappiness could thrive, where I could be still and worry and mope; I had the blues, and when I watched my team I could unwrap them and let them breathe a little” (35).

En estos primeros acontecimientos Nick encuentra un sentido social y de pertenencia. En Highbury confronta la realidad de su familia, “When my stepmother sat down next to me at Highbury for the Wolves game, it was as if Elsie Tanner had walked into the Crossroads Motel; the appearance of an inhabitant from one world at the centre of the other somehow drained the reality out of both” (61), y reconfigura su comprensión de las convenciones del matrimonio. El fútbol se vuelve el modelo ejemplar tanto del espacio deportivo como de la vida cotidiana.

Ever since I have been old enough to understand what it means to be suburban I have wanted to come from somewhere else, preferably north London. I have already dropped as many aitches as I can – the only ones left in my diction have dug themselves too far into definite articles to be winkled out – and I use plural verb forms with singular subjects whenever possible. This was a process that began shortly after my first visits to Highbury, continued throughout my suburban grammar school career, and escalated alarmingly when I arrived at university. (40)

En la primera parte, el fútbol se vuelve un maestro durante una etapa en la que, como niño, su única preocupación era entender la mecánica de las conductas sociales que inducen la instauración de los deseos. Los ritos de iniciación se encargan de acercar el mundo al sujeto y de hacerlo partícipe del entorno.

Ritos de madurez

Dejar Londres y Highbury para estudiar en Cambridge indica la entrada de Nick a la juventud donde afronta los ritos de madurez. Mientras en la primera parte los ritos conducen a un descubrimiento de la sociedad, en la segunda parte lo ayudan a interpretar las cosas desenmascaradas. Los ritos de madurez producen un efecto de consolidación de los valores aprendidos, son eventos que los ponen en crisis y los llevan a una caída o a un encumbramiento.

Al terminar su etapa infantil, marcada por el abandono del estadio descrito en “Goodbye to all that”, Nick experimenta el desencanto de lo hallado:

My childhood was dying, cleanly and decently, and if you can't mourn a loss of that resonance properly, then what can you mourn? At eighteen, I had at last grown up. Adulthood could not accommodate the kind of obsession I had been living with, and if I had to sacrifice Terry Mancini and Peter Simpson so that I could understand Camus properly and sleep with lots of nervy, neurotic and rapacious art students, then so be it. Life was about to begin, so Arsenal had to go. (79)

Así se cierra el círculo de iniciación y comienza un proceso de maduración –la adolescencia, segunda etapa del crecimiento. Para que los ritos sean considerados como tales deben concluir con una transformación significativa del personaje. En este caso, el enamoramiento de Nick por el fútbol se viene abajo. Nick termina con su periodo de infancia para iniciar sus años de juventud y Hornby hace que este momento coincida con el fin de la primera parte de la novela. De este modo se construye la causa inicial de la trama; el eje de la historia hace una pausa para la reconstrucción tanto del personaje como de la estructura del discurso. Cada etapa en el bildungsroman tiene inicios y finales internos que exponen los escalones axiomáticos del desarrollo. En *Fever Pitch*, estos divisores engloban la distinción entre infancia, juventud y madurez.

En esta transición, Nick realiza el viaje que todos los personajes de un bildungsroman requieren para entrar a una nueva etapa de aprendizaje. Aunque este tipo de novela no requiere de un conflicto ni de una aventura para generar un argumento, el viaje es indispensable ya que otorga al personaje una mirada ampliada y distante de la sociedad que clarifica y asevera las intenciones. *El viaje* se presenta habitualmente como un rito de madurez intelectual que en el bildungsroman clásico estaba marcado por el traslado a las universidades; expresa un profundo deseo de cambio interior, una necesidad de experiencias nuevas más que de desplazamiento de lo habitual (Chevalier 1995: 1067). En *Fever Pitch* se combina el traslado físico con el ingreso a la universidad, lo que resulta en la

ambición de cambiar la grada popular por la modesta cancha de Cambridge y darse cuenta de los objetivos de su crecimiento: volverse escritor y fanático.

In the end I learned, from this period more than any other in my footballing history, that it simply doesn't matter to me how bad things get, that results have nothing to do with anything. As I have implied before, I would like to be one of those people who treat their local team like their local restaurant, and thus withdraw their patronage if they are being served up noxious rubbish. But unfortunately (and this is one reason why football has got itself into so many messes without having to clear any of them up) there are many fans like me. For us, the consumption is all; the quality of the product is immaterial. (142)

Asimismo, observa las situaciones cotidianas de la adultez, los comportamientos de los jóvenes y sus perspectivas futuras. Los ritos en esta parte son menos de revelación y más de formación.

Uno de los ritos de madurez ocurre en la confrontación de Nick con el miedo a la derrota en "Wembley III-The Horror Returns" donde se pone en crisis su apego al Arsenal y lo lleva a valorizar su recién recuperado tenacidad como aficionado:

Many fans express anger, against their own team or the supporters of the opponents – real, foul-mouthed fury that upsets and saddens me. I have never felt the desire to do that; I just want to be on my own to think, to wallow for a little while, and to recover the strength necessary to go back and start all over again. (101)

El fútbol sobrevive dentro de su conciencia a pesar de los constantes reveses aseverando el vínculo con el juego y, ante la reflexión de lo experimentado, el Arsenal se implanta definitivamente: "that summer I decided to run away from Cambridge and United, and back to London and Arsenal" (143). Esta sección se caracteriza por un paradójico desencanto del juego y la vida: "I got lost around this time, and stayed lost for the next few years." (130) Cuando por fin Nick se sobrepone a los embates del fracaso, llega a la siguiente etapa, la del devenir fanático.

Los ritos de madurez son la etapa de la constitución de la identidad. En los ritos de iniciación se origina el entendimiento y en los de madurez el sujeto se apropia de los

mecanismos sociales, así como Nick lo hace al convivir con la afición de Cambridge con la cual, incluso, se vuelve partícipe de acciones importantes:

Before each home game we all of us trooped into the sweet shop, purchased our mice, walked outside, bit the head off as though we were removing the pin from a grenade, and tossed the torsos under the wheels of oncoming cars; Jack Reynolds would stand in the doorway watching us, shaking his head sorrowfully. United, thus protected, remained unbeaten at the Abbey for months.

I know that I am particularly stupid about rituals, and have been ever since I started going to football matches, and I know also that I am not alone. I can remember when I was young having to take with me to Highbury a piece of putty, or blu-tack, or some stupid thing, which I pulled on nervously all afternoon (I was a smoker even before I was old enough to smoke); I can also remember having to buy a programme from the same programme seller, and having to enter the stadium through the same turnstile. (102)

Aunque no comparte las motivaciones, su ejecución lo hace miembro del grupo indicando que ha logrado entender no sólo los aspectos locales sino la lógica abstracta del aficionado.

Paralelamente a su colocación en la tribuna, Nick encuentra una vocación profesional: el ingreso a Cambridge trae consigo la observación y alineación de sus aspiraciones y le permite hallar el aprendizaje intelectual⁶¹ y la madurez amorosa⁶². De igual forma que con el fútbol, el entendimiento de la figura femenina tiene una estela de progresión.⁶³ En la primera parte su relación con las mujeres es distante y está marcada por el entorno familiar de su hermana y su madre. Hasta su ingreso a la universidad confrontará la experiencia de una relación formal. Inclusive intentará unir el motivo del fútbol con el amoroso al invitar a su novia a Highbury, lo que trae como consecuencia el reconocimiento

⁶¹ “Friends at college must have asked me what I intended to do with my life, particularly because by now I was in my final term; but the future still seemed to me as unimaginable and as uninteresting as it had when I was four or five, so I have no idea what I might have answered. I probably mumbled something about journalism or publishing (the aimless arts undergraduate’s exact equivalent of train driving or astronautics), but privately I was beginning to suspect that as I had spent my three years unwisely, these careers would not be possible. I knew people who had spent their entire undergraduate lives writing for university newspapers who were not being offered jobs, so what chance did I stand? I decided that it would be better not to know, and therefore applied for nothing at all” (103). Es curioso que la primera ocasión en que Nick hace referencia a volverse escritor ocurre en la reivindicación del Arsenal en la FA Cup en “Wembley IV-The Catharsis.”

⁶² “I did something else in that year, apart from watch football, talk and listen to music: I fell stomach-clenchingly for a smart, pretty and vivacious girl from the teacher-training college” (92).

⁶³ En la gran mayoría de los Bildungsroman existe una clara relevancia de la figura femenina, no obstante en *Fever Pitch* la presencia es un tanto difusa y su importancia en la narración es específica y no general.

de las diferencias con el sexo opuesto pero también con la masculinidad particular de los aficionados.

It is true to say that most of us were defined only by the number and extent of our interests. Some boys had more records than others, and some knew more about football; some were interested in cars, or rugby. We had passions instead of personalities, predictable and uninteresting passions at that, passions which could not reflect and illuminate us in the way that my girlfriend's did ... and this is one of the most inexplicable differences between men and women.

I have met women who have loved football, and go to watch a number of games a season, but I have not yet met one who would make that Wednesday night trip to Plymouth. And I have met women who love music, and can tell their Mavis Staples from their Shirley Browns, but I have never met a woman with a huge and ever-expanding and neurotically alphabeticised record collection. (95)

Otro de los ritos de madurez por los que Nick transita es el desencanto, la comprensión de que no todo constituye un objeto de veneración. En los ritos de iniciación se impone un aro de grandeza que se desvanece en la juventud, para Nick-niño el "football was life" (76), mientras que, para el adolescente, seguir el fútbol es desagradable, trágico y vergonzoso a seguir: "I go to football for loads of reasons, but I don't go for entertainment, and when I look around me on a Saturday and see those panicky, glum faces, I see that others feel the same" (127). Pero, a pesar de todas estas consternaciones, Nick no puede apartarse nunca del camino, está marcado de un modo instintivo por una obsesión, por su meta.

Lo mismo ocurre con la condición de la familia: de niño, a pesar de experimentar el divorcio de sus padres y el reconocimiento de su nueva conformación familiar, sigue unido a una especie de convivencia abierta sobre la que no recapacita y de la cual es partícipe remoto. Sin embargo, en su estancia en Cambridge reconoce la otra vida de su padre cuando su medio hermano lo acompaña al estadio, lo que funda la unión de dos polos contrarios hasta ese momento inexistente. Esta integración es un paso hacia una madurez social donde la intransigencia de la envidia y el rencor tiene un valor adulto lo que permite

trazar los límites de su crecimiento y de igual forma incluye el símbolo de la transformación de aprendiz a maestro que analizaremos a continuación.

Compañeros y mentores

Para que los ritos de iniciación y de madurez sucedan es necesaria la presencia de los compañeros y mentores quienes orientarán la construcción del sujeto en crecimiento; su vocación central es dar la pauta y heredar los conocimientos y las herramientas para que el personaje encuentre los caminos apropiados para su formación. Le brindan no sólo un modelo a seguir sino que también muestran los elementos que se deben incorporar a su accionar, son detonadores de deseos y de memorias.

En *Fever Pitch*, a diferencia de los bildungsroman tradicionales donde se puede señalar claramente a los aliados del personaje en el transcurso de la obra (Joe Pumblechook en *Great Expectations* o Lynch en *A Portrait of the Artist as a Young Man*), Hornby exhibe una diversidad de individuos moderadamente indefinidos para recalcar la soledad de cada uno de ellos en la multitud. Por un lado está la figura paterna, como en todo bildungsroman, que lo introduce al juego pero al mismo tiempo se vuelve un punto de contradicción porque Nick no comprende la falta de amor de su padre por el equipo:

By now I felt guilty about what I had got my father into. He had developed no real affection for the club, and would rather, I think, have taken me to any other First Division ground. I was acutely aware of this, and so a new source of discomfort emerged: as Arsenal huffed and puffed their way towards 1-0 wins and nil-nil draws I wriggled with embarrassment, waiting for Dad to articulate his dissatisfaction. (26)

El resultado final de dicha contradicción es la separación: “We wanted different things, my dad and I. Just as he was starting to want a part of what Chelsea was all about (and just as he was, for the first time in his life, able to afford it), I wanted to go tearing off in the other direction” (38). Esta ruptura simbólica es una de las marcas importantes del bildungsroman ya que señala la construcción de un rumbo propio. Esto se afirma prontamente ya que en la

entrada siguiente a esta declaración Nick expresa su deseo de cambio de ubicación y su preferencia por ser del norte de Londres. Después de observar el camino encuentra un lugar a donde ir.

También está la figura de la madre, sostén económico, incondicional e irreflexivo de la mujer abnegada dispuesta a ayudarlo a conseguir sus metas, pero quien al no comprender el fútbol se va quedando al margen de la trama.⁶⁴ Finalmente aparecen los amigos como elemento detonador de la pasión que van moldeando su devenir de aficionado. Uno de los más relevantes es Rat quien además de ser su primer compañero de estadio es el reflejo de su sentimiento de pertenencia. A su lado descubre la existencia de una comunidad a la que ambos pertenecen y que a la vez les hace comprender la diferencia de clases que los separa del resto cuando, en una de las visitas a Highbury (“Thumbed”), son agredidos por un grupo de adolescentes negros. Así se marca la necesidad de Nick de distinguirse como un aficionado singular.

La segunda parte está marcada por el aislamiento pero sobresalen dos figuras. La novia, con la que acude al Highbury, y que sólo tiene un lugar demostrativo y de comparación,⁶⁵ y la de su hermano, Jonathan, que marca el cambio de infancia a adultez de Nick. Mientras que en la primera parte su padre y Rat funcionan como mentores, en la segunda Nick se vuelve el maestro cuando lo acompaña su hermano a Highbury (“Brother”); aunque no es Nick quien le muestra la grandeza del fútbol, él es quien le muestra el accionar del estadio. Por último aparece el compañero de paridad, Pete, que es la figura, como Lynch en *A Portrait of the Artist as a Young Man*, con la que comparte la

⁶⁴ De nueva cuenta la figura de la mujer es desterrada aparentemente por una falta de presencia en el juego. Pareciera que volverse un verdadero gunner no es compatible con las relaciones sentimentales.

⁶⁵ Demostrativo ya que exhibe el comportamiento femenino en la grada y de comparación de acuerdo a sus otras relaciones.

conquista de su posición y quien lo acompañará a través de su consolidación como fanático.⁶⁶

3.4 Movimiento sin balón

Aunque los dispositivos anteriores son las herramientas que marcan los estadios de crecimiento del personaje, la línea central del bildungsroman es la progresión de la conciencia del individuo y de su posición en la colectividad, el reconocimiento del otro y su desdoblamiento dentro del espacio público para “llegar a ser un individuo completo al servicio de la sociedad” (Amicola 2003:130). Esta progresión, como todo en *Fever Pitch*, está representada en la grada; la presencia de Nick en el estadio es un símbolo de su paso cultural e igualmente el eje de su desarrollo. En la conformación del bildungsroman es imperante que el personaje alcance la meta, ya que de lo contrario estaríamos ante una novela de adolescencia, un bildungsroman fracasado, o una novela picaresca, las cuales tienen un parecido estructural pero que en las frustraciones y desencanto del personaje portan la diferencia.

Para llegar al desarrollo intelectual, el relato debe presentar las etapas que el personaje atraviesa. En *Fever Pitch* éstas son reconocibles desde la división del libro donde cada una de las partes corresponde a un periodo preciso en el desarrollo de Nick: “1968-1975” es el reconocimiento del mundo; “1976-1986”, la etapa de madurez y entendimiento del espacio social e intelectual; y “1986-1992” es el posicionamiento dentro del espacio

⁶⁶ “Since I met Pete in 1984, I have missed fewer than half a dozen games at Arsenal in seven years (four in that first year, all connected with the continuing upheaval in my personal life, and none at all for four seasons), and travelled to more away games than I had ever done before. And though there are fans who haven’t missed any game, home or away, for decades, I would have been amazed by my current attendance record if I had known about it in, say, 1975, when I grew up for a few months and stopped going, or even in 1983, when my relationship with the club was polite and cordial but distant. Pete pushed me over the edge, and sometimes I don’t know whether to thank him for that or not” (145).

social aspirado. Esta división es un artificio superficial de las etapas y es preciso observar que el verdadero símbolo de la evolución se da dentro del estadio Highbury.⁶⁷ La movilidad de Nick dentro de las tribunas es lo que da la pauta para reconocer su ascenso social.



Highbury (Vista del North Bank)

Nick comienza su vida como fanático en una parte serena de Highbury, en el *west stand*. Su padre lo lleva a donde los *hooligans* son tan sólo una figura distante en el North Bank en la que se manifiesta el futuro. Al ir acumulando experiencia, primero gracias a la compañía de su padre y más adelante en la soledad, Nick comprende las responsabilidades y el código de comportamiento. Rápidamente, en la costumbre del observador cándido, se desata el despertar adolescente y con ello nace la aspiración de continuar su peregrinar por las gradas.

El segundo gran cambio como fanático ocurre en su primer partido en el *terrace* en donde aparece Rat. Juntos acuden hacia donde están los mayores y el miedo aparentemente vencerá a Nick, pero la voluntad lo conduce a resistir.

I arrived on the terrace shortly after two o'clock. It seemed enormous, bigger even than it had looked from my usual position: a vast expanse of steep grey steps over which had been sprinkled a complex even pattern of metal crush barriers. The position I had decided on – dead centre, half-way down – indicated both a certain amount of gung-ho (the noise at most

⁶⁷ *Highbury*, hasta el Taylor Report en 1990, estaba dividido en cuatro secciones correspondientes a cada una de las gradas. West Stand y East Stand con asientos y las dos *terraces* (*North bank* y *Clock-end*), gradas donde la gente se encontraba de pie.

football grounds begins in the centre of the home terrace and radiates outwards; the sides and the seats only join in at moments of high excitement) and a degree of caution (centre back was not a place for the faint-hearted débutant). (66)

De este modo acontece el cambio simbólico de niño a hombre de Nick, lo que demuestra que, si bien aún no es el mejor fanático, ha dejado atrás al espectador cotidiano mientras simultáneamente abandona el núcleo familiar: “After my initial alarm I grew to love the movement, the way I was thrown towards the pitch and sucked back again. And I loved the anonymity: I was not, after all, going to be found out. I stayed for the next seventeen years” (67).

A partir de ahí, la progresión personal es clara; al entender que puede ser un *gunner* comienza el camino hacia los ritos de madurez. Esta parte, concentrada mayormente en la segunda sección del libro, marca un progreso en la masculinidad. Poco antes de abandonar Londres tiene un encuentro con el polo opuesto del estadio, el *clock-end*, en el que si bien se encuentra de pie, es una zona más confortable que lo hace reflexionar sobre su primera ruptura amorosa y su desencanto con el Arsenal:

I was unhappy during the game (I watched it from the Clock End, although I don't know why; perhaps I felt that the focused energy of the North Bank would be inappropriate), but not because of what was going on in front of me: for the first time in nearly five years of watching Arsenal events on the pitch seemed meaningless... (76)

La segunda parte es entonces la etapa de consolidación de Nick en la grada. Aunque su movilidad es escasa, únicamente varía entre el North Bank y el Clock-end, regresa a Highbury con lo aprendido en Cambridge. Sin embargo, sus propósitos no se encuentran consumados, por lo que el bildungsroman está inconcluso: sus dos objetivos están frustrados, su deseo de escritor: “I knew myself to be doomed to a life of dissatisfactions: my talents, whatever they were, would go permanently unrecognised, my relationships

wrecked by circumstances entirely beyond my control” (169), y su condición de fanático: “I didn’t even have to produce my season-ticket.” (170)

Esto, no obstante, en la última parte del libro logra cambiar esta situación y cambiar su status de fanático promedio a un fanático entregado gracias a la compra de un *season ticket*.⁶⁸ Poseerlo conduce a Nick a ser uno de esos seguidores mitificados que la sociedad rechaza por atreverse a ir a partidos de reservas en jueves por la noche. La posesión lo hace acreedor de un mayor grado de adultez que se refleja no sólo en su evolución como fanático, sino en su avance económico al que se refiere constantemente mencionando el precio de las entradas.⁶⁹ De igual forma esta constancia lo conduce a comprender su condición individual que lo lleva a separar su vida de la del equipo:

I still go to every home game, and feel the same tensions and elations and glooms that I have always felt, I now understand them to have an entirely separate identity whose success and failure has no relationship with my own. That night, I stopped being an Arsenal lunatic and relearnt how to be a fan, still cranky, and still dangerously obsessive, but only a fan nonetheless. (174)

De este modo el crecimiento parece estar consumado, pero Nick se vuelve un verdadero *gunner* cuando compra su boleto para la temporada completa en la sección de asientos, marcando el abandono del *terrace* y su instauración como adulto:

These are some of the things that have happened to me in my thirties: I have become a mortgage holder; I have stopped buying New Musical Express and the Face, and, inexplicably, I have started keeping back copies of Q Magazine under a shelf in my living room; I have become an uncle; I have bought a CD player; I have registered with an accountant; I have noticed that certain types of music – hip-hop, indie guitar pop, thrash metal – all sound the same, and have no tune; I have come to prefer restaurants to clubs, and dinners with friends to parties; I have developed an aversion to the feeling that a bellyful of beer gives you, even though I still enjoy a pint; I have started to covet items of furniture; I have bought one of those cork boards you put up in the kitchen; I have started to develop certain views – on the squatters who live in my street, for example, and about unreasonably loud parties – which are not altogether consistent with the attitudes I held when I was

⁶⁸ “It was my first as a season-ticket holder.” (160)

⁶⁹ Even sadder, though, is the way that Arsenal have chosen to redevelop the stadium. It cost me 25p to watch the Ipswich match; the Arsenal Bond scheme means that from September 1993 entry to the North Bank will cost a minimum £1100 *plus the price of a ticket*, and, even allowing for inflation, that sounds a bit steep to me. (68)

younger. And, in 1989, I bought a season-ticket for the seats, after standing on the North Bank for over fifteen years. These details do not tell the whole story of how I got old, but they tell some of it. (224)

Nick entra a la etapa terreno-paradisíaca, donde goza de todos los privilegios no sólo económicos sino sociales del mundo adulto. Este boleto marca la verdadera separación de la multitud:

What you're really doing, when you buy a seat season-ticket, is upping the belonging a notch. I'd had my own spot on the terraces, but I had no proprietorial rights over it and if some bloody big-game casual fan stood in it, all I could do was raise my eyebrows. Now I really do have my own home in the stadium, complete with flatmates, and neighbours with whom I am on cordial terms, and with whom I converse on topics of shared interest, namely the need for a new midfielder/striker/way of playing. So I correspond to the stereotype of the ageing football fan, but I don't regret it. After a while, you stop wanting to live from hand to mouth, day to day, game to game, and you begin wanting to ensure that the remainder of your days are secure. (225)

Este cambio concluye su desarrollo y el bildungsroman se consuma; Nick ha encontrado su lugar en Highbury y en la sociedad como fanático permanente. Esto implica la simbolización del estadio como mundo exterior. Como vimos, Nick va adquiriendo mayor seguridad de acuerdo con su desplazamiento en la tribuna lo que implica una relación social de proyección.

Este trayecto en el inmueble es la reinterpretación del bildungsroman como representación de un camino, el avance en un proceso dividido en tres etapas que marca a su vez en la escritura de las entradas. En la primera parte son cortas y enfocadas en la sorpresa producida por el fútbol con una narración breve y concreta. En la segunda, las emociones rodean al juego de manera detallada y dedicada a la relación narrador-juego. Y en la tercera existe una relación del mundo con el fútbol, en esta sección las entradas son menos pero más evocativas y extensas; acontece el entendimiento de Nick del mundo y la consumación de sus metas. Afronta su condición como graduado y observamos su desempeño en la sociedad.

Nick aspira a ser el mejor fanático, el único capaz de expresar la pasión, y utiliza su intelecto para instaurar su utilidad en la sociedad. Por lo que la insistencia en convertirse en escritor se vuelve primordial. La última parte presenta una ensoñación profesional que genera un cambio importante en la narración: los partidos de futbol dejan de ser la parte central para ser una excusa que produce la reflexión. Las entradas tienen contenidos sociales más específicos y acentuados, lo que produce una escritura con un trabajo de reflexión mas preciso que aleja lo personal. Aunque se tienen reminiscencias de la cotidianidad de Nick, es mayor el espacio dedicado al análisis del futbol, como por ejemplo en la entrada sobre la tragedia de Hillsborough. Nick no sólo es el mejor fanático por su posición en el estadio sino por su mejor apreciación del juego expuesta en el lenguaje.

Este trayecto estaría inconcluso si el sujeto no alcanzara sus cometidos; en *Fever Pitch*, Nick alcanza un desarrollo económico y social jerárquico pero en el trayecto también ocurre un crecimiento intelectual. Nick se vuelve un fanático de elite no sólo por su poder de adquisición sino por su crecimiento intelectual de trascendencia. El uso de su vida para narrar los eventos le permite ser la voz oficial del equipo; la historia que cuenta es la del mejor aficionado porque en ella se retrata su experiencia creando así un testimonio único.

3.5 Un artista del balón

El futbol es desplazado y se establece como símbolo del triunfo de la conciencia del narrador, de la capacidad de reflexión que ocurre al interior de Nick. Al descubrir que no es sólo un aficionado ejemplar, sino que es capaz de progresar intelectualmente al punto de escribir un libro, se delimita aún más la lectura y se confirma el libro como novela. Nick pretende volverse escritor pero no deja de pensar como fanático, lo que al final se vuelve el vehículo para la conquista de la condición de artista que resulta en su la individualidad, la

esperanza de ser único. Por esto, el modelo de diario que presenta *Fever Pitch* es tan pertinente ya que aumenta la mediación de la identidad.

La segunda meta de Nick se consagra con el libro mismo: lo vemos convertido en escritor, con lo que el otro eje del bildungsroman, el Künstlerroman, se consuma. Nick alcanza la otra posición social ansiada que porta en el interior la reflexión de la conciencia. Esta consumación se da a través del uso del estilo autobiográfico y de la articulación de una partición a completar. Si el narrador es el autor del libro, como hace suponer el pronombre, entonces la consumación de autoría se encuentra en el propio libro. Las referencias metatextuales⁷⁰ son la afirmación del individuo fanático superior al fútbol y al libro. Esto haría pensar que *Fever Pitch* es verídico, pero este mecanismo acontece de una manera ficcional. El soporte del libro se vuelve parte de la ficción; Nick lo ha escrito en su condición de personaje en una operación metatextual que no aspira a jugar con la identidad del escritor, sino que utiliza el objeto para expansión de la diégesis.

El bildungsroman, y en específico *Fever Pitch*, tiene una actitud autobiográfica; pretende imitar una vida. Incluso podría estar inspirado en una vida real, pero siempre manteniendo la intención de ficción. Si pensar el libro como cierto es dudar del autor por un registro de mentira que no logra transformar, es en este impulso de ficción donde el narrador deviene libro, es decir, su articulación no sólo se encuentra en las páginas sino en el cuerpo completo, en los umbrales de la lectura. Se puede *Fever Pitch* considerar inspirada en la vida de Hornby pero la posibilidad de ficción se anticipa con su fuerza totalizadora, produciendo un *bildungsroman autobiográfico* ya que el desarrollo de Nick se recubre de la realidad de un narrador externo que se ficcionaliza.

⁷⁰ “There was a part of me that was afraid to write all this down in a book...” (237)

Conclusiones

Estadísticas finales

Durante el trayecto al interior de *Fever Pitch*, en la descomposición de su tejido, hemos dado cuenta de tres lecturas que habitan bajo las mismas líneas. Tres posibilidades plausibles marcadas por fronteras cercanas que no se superponen, que existen en una dimensión propia, predeterminada por su historia y expresada en nuestra interpretación. *Fever Pitch* presenta un modelo flexible de lectura que no está condicionado por el autor ni por el lector. Su sentido reside en las posibilidades concedidas en el encuentro de ambos⁷¹. No existe un esquema explícito que indique el recorrido sino una diversidad de ejes que se unen (en una dirección sobre la cual se descartan las otras para articular un modelo singular del libro).

Al evidenciar que tres estructuras ajenas unas de otras conviven bajo las mismas oraciones, se comprueba la polisemia del texto que en el encuentro intersubjetivo de lecturas y contextos particulares determina sus probabilidades y ayuda a modificarlo y a expandirlo. *Fever Pitch* se lee como una colección de nuevas crónicas en la que Hornby da cuenta de la historia del Arsenal a partir de su experiencia emotiva fruto de una observación

⁷¹ Iser lo explica como la unión de los polos: “We may conclude; that the literary work has two poles, which we might call the artistic and the aesthetic: the artistic pole is the author's text and the aesthetic is the realization accomplished by the reader. In view of this polarity, it is clear that the work itself cannot be identical with the text or with the concretization, but must be situated somewhere between the two. It must inevitably be virtual in character, as it cannot be reduced to the reality of the text or to the subjectivity of the reader, and it is from this virtuality that it derives its dynamism. As the reader passes through the various perspectives offered by the text and relates the different views and patterns to one another he sets the work in motion, and so sets himself in motion, too.”(Iser, 1978: 22)

testimonial que produce una serie de entradas que conforman un panorama impresionista del equipo y del espectador. Igualmente, *Fever Pitch* se puede leer como una autobiografía sospechosa en la que Nick Hornby cuenta su vida a partir de su devoción por el Arsenal; sin embargo, en la narración encontramos fracturas que impiden aceptar que todo lo que cuenta sucedió realmente pero tampoco se puede demostrar lo contrario por lo que se crea una verdad refutable. Por último, *Fever Pitch* es también un bildungsroman autobiográfico en el que todo funciona como un mecanismo al servicio de una ficción que relata la vida de un personaje llamado Nick y que cuenta la historia de su crecimiento para conseguir un lugar en la sociedad.

Estos acercamientos son estructuras originadas por las mismas acciones en el mismo espacio, Highbury, que permiten tres lecturas distintas. No obstante, cada una de ellas ocurre por separado en tiempos propios que no pueden encontrarse. *Fever Pitch* deserta de una condición inmanente para volcarse en lo exterior sin imponer un trayecto o un destino. Su rearticulación con el sujeto orilla a mirar los extremos opuestos de la narrativa, la ficción y la no ficción, como horizontes de expectativas similares que aspiran a una apropiación del discurso evocada por el autor⁷² o por un proceso de deducción interpretativa que considere su pluralidad (Barthes 1980:3) y permita que el lector se ubique en un espacio reconocible. *Fever Pitch* se presenta como un terreno con muchas entradas en las que el lector tiene que escoger su lugar.

A partir de lo anterior es posible pensar en el desvanecimiento de los géneros como modelos explícitos, en una expansión tal que impide observar con claridad las orillas de los discursos. Sin embargo, como hemos visto a través de las tres lecturas de *Fever Pitch*, esta desaparición es imposible ya que la presencia de unos en otros ocurre de diversas maneras

⁷² Por medio de una declaratoria textual o intertextual que predisponga la lectura.

mas no como verdaderas combinaciones. Los cruces donde aparentemente se pierden son transformaciones que tienen como consecuencia un género que se impone sobre el resto⁷³. El género es una propuesta del autor pero también un fenómeno de (una) apropiación que permite moldear un horizonte hacia el cual enfilarse. En la ausencia de estos límites quedaríamos en el vacío del desconcierto; dar cuenta y sentido de los textos dentro de los géneros es proceso compartido de creación de significados (Knight 1994) que permiten el diálogo. En una lectura sin género, sin los códigos compartidos que permiten la comunicación, se vuelven imposibles tanto la respuesta como la experiencia literaria.

Los géneros son el gran lienzo irrompible del texto, el espacio donde es inteligible. En *Fever Pitch* el lienzo se encuentra en el lector que tiene que inferir y decidir qué tipo de lectura realizará, cortarlo de acuerdo con sus propios patrones. Esto ocurre debido, principalmente, como se ha mantenido a lo largo de esta tesis, a la falta de declaración de Nick Hornby sobre la naturaleza de su trabajo. El umbral del texto está roto, así que el lector tiene que rehacerlo de acuerdo con tres modelos que utilizan las mismas piezas. La unión de estos fragmentos disipados en las entradas da como resultado géneros estables y limitados; lecturas posibles inspiradas por factores individuales, tanto del autor como del lector, que trazan los esquemas.

El texto se inscribe dentro de una pluralidad enmarcada por particularidades que permiten una composición reconocible. En esta pluralidad se articula un mecanismo de lectura que delimita los significados, produciendo una postura lógica productora de sentido. El lector actualiza el relato a partir de su propia diversidad reformulada por su biografía, por los textos leídos cuyo origen se olvida. El pasado es confrontado y se presenta como un posicionamiento abstracto que reconoce la cotidianidad, las costumbres culturales. Así, el

⁷³ Por ejemplo, en la autoficción, el género dominante es la ficción y no los factores históricos.

texto se disemina como una red infinita que no tiene un modelo sino múltiples entradas que conducen a sus múltiples lectores hacia los géneros. *Fever Pitch* demanda del lector una participación, la toma de una decisión.

Pensaríamos que esta operación es subjetiva, que, por un lado, la lectura, el posicionamiento o la intención de firmar el pacto, se concentra en un objetivo personal del lector inspirado lejanamente por el texto y, por otro lado, que la interpretación está manipulada por un deseo de encontrar un horizonte de expectativas añorado. Empero, esta operación lleva la marca de un orden social, de la cercanía histórica y cultural con el autor y no de una decisión arbitraria. Es indudable que entre más se comparte con el escritor y el contexto de la obra, más elementos se tendrán a la mano para hallar un código adecuado de lectura, mas no el único. La lectura de *Fever Pitch* como crónica, autobiografía o novela está restringida por nuestro pasado y nuestra cercanía con el trayecto del Arsenal, de Nick y de Hornby. *Fever Pitch* es un libro que exige una respuesta, tal vez inconsciente, para ser leído: “Leer es encontrar sentidos, y encontrar sentidos es designarlos, pero esos sentidos designados son llevados hacia otros nombres; los nombres se llaman, se reúnen y su agrupación exige ser designada de nuevo: designo, nombro, renombro: así para el texto: es una nominación de devenir, una aproximación incansable” (Barthes, 1980:7). El posicionamiento lector es la formulación del texto.

En este sentido, *Fever Pitch* se apega a la teoría de Eco de la *obra abierta* que se opone a la *obra cerrada*, con significado específico, a la que no se puede imponer una lectura sino que de ésta se desprenden varias, pero siempre apegadas al juicio de lo posible: “Je conteste la déclaration de Valéry selon laquelle « *il n’y pas de vrai sens d’un texte* » mais j’accepte l’idée selon laquelle un texte peut avoir de nombreux sens. Je refuse d’admettre qu’un texte peut avoir n’importe quel sens” (Eco, 1996:131). Estamos ante una

apertura controlada donde todo lo que leemos es pronunciado por el relato. Si la interpretación está condicionada por un horizonte de expectativas, éste indiscutiblemente está moldeado por un espectro amplio mas no arbitrario.

Pareciera que esta disposición expansiva es una voluntad creadora, pero Hornby intenta solamente contar algo que se resiste circunstancialmente a varias categorías. No se encuentra motivado por un propósito de vanguardia o por la necesidad renovadora de la narrativa. Esta ausencia de intención remite a la idea de Blanchot sobre la desaparición de los géneros:

A book no longer belongs to a genre; every book arises from literature alone, as if the latter possessed in advance, in its generality, the secrets and the formulas that alone allow book reality to be given to that which is written. Everything would happen as if, genres having dissipated, literature alone was affirmed, alone shined in the mysterious light that it spreads and that every literary creation sends back to it while multiplying it-as if there were an "essence" of literature. (2005: 136)

Sin embargo, esta idea reside en la inmanencia del libro como objeto fuera de cualquier contexto de lectura. Por ejemplo, *Fever Pitch* presenta esta naturaleza carente de condicionantes pero, al momento de la lectura, los géneros resurgen como un juego en el que se renueva la estructura del discurso. De este modo el lector queda en libertad de responder como un lector modelo posible que ajusta un sistema paradigmático a la aparente ausencia de límites y así poder responder con precisión. El lector de *Fever Pitch* aspira a ubicar el texto dentro de los términos de algún género. Consecuentemente toda crítica ocurriría dentro de las fronteras de los mismos de dos maneras: 1) Como punto de inicio; partir del género para realizar un análisis o 2) como meta para trazar un camino y analizar las huellas del recorrido.

En este trabajo realicé ambos procesos: delimitar antes de analizar y utilizar un género para analizar. Un trayecto de lectura que pudo haber sido realizado en sentido

inverso pero que culminaría siempre en los mismos límites. La lectura que he formulado permite observar que los géneros producen una ramificación que facilita el análisis; encontrar los detalles y catalogarlos para encontrar fronteras de acuerdo con los contextos sociales evocados por los rastros. Utilizar los límites como guías para no perderse, tratar de pensar el texto como parte de un grupo superior para entender el código y acceder a uno de sus caminos.

Fever Pitch hace manifiesta la idea de que los géneros tienen fronteras pero que estas son cambiables; modelos de lectura frágiles pero siempre concluyentes y particulares. Una lectura doble es imposible; cada una de las originadas por *Fever Pitch* ocurre por separado, sin traslaparse pero tomando recursos de sus vecinas. La crónica, por ejemplo, recurre a las fórmulas narrativas de la ficción, la autobiografía utiliza el diario, y la novela las dos anteriores; pero en estos posicionamientos siguen siendo crónica, autobiografía y novela antes que cualquier otra cosa. Es decir que ante la decisión de leer una novela que utiliza el diario, la idea de una obra histórica es inoperante mas es posible la idea de una novela histórica donde la ficción sea imperante. De igual modo, si ha decidido leer una autobiografía que utiliza como modelo el diario, ésta no podrá ser simultáneamente ficción.

Esta perspectiva opera como el Principio de Exclusión de Pauli en el que dos cuerpos no pueden ocupar al mismo tiempo el mismo espacio. De igual forma, dos lecturas no puede ocurrir al mismo tiempo; la ficción, la crónica y la autobiografía no pueden ocupar la misma oración simultáneamente. La ilusión de leer dos cosas no es más que una aspiración improbable. No obstante, esto no impide que se pueda recular y cambiar el trayecto, pero jamás pasar por dos lugares al mismo tiempo. Lo anterior permite ver que “toda obra literaria pertenece a un género como todo animal a una especie” (Ortega y Gasset; 2009:131). Así, la lectura puede hablar de modelos indispensables; reductibles, si

se quiere, a niveles elementales como novela o historia, o complejos que llevan a libros paradigmáticos de sí mismos pero siempre bajo el cobijo de alguno mayor que pueda ser reconocido por el lector. La posibilidad de fugarse en *Fever Pitch* es un ejemplo de las posibilidades de los géneros, de su diseminación en los libros; de cómo se abruma y se agolpan para dar como resultado una pantalla multiforme en la que se mezclan pero no se confunden. La ficción siempre será ficción aunque en ella aparezcan rasgos de autobiografía y a la inversa.

Toda escritura está cargada de un contexto cultural; de igual forma, toda lectura se inserta en un tramado social que lo renueva en el presente: “Lire, ce serait donc faire émerger la bibliothèque vécue, c’est-à-dire la mémoire des lectures antérieures et des données culturelles” (Goulemot; 1985:95). Leer una obra dentro de su contexto es dialogar más que actualizar. Al comprender un género nos apropiamos por unos instantes del componente de la época, por lo que, en una condición contemporánea, codificar nuestra biblioteca personal para leer un texto es rearticular el entorno.

Hornby escapa de la dimensión literaria de objeto revelador social que necesita de una lectura profunda para escudriñar el espíritu de una época. Acude a la actualidad más mundana donde los grandes temas de la humanidad han sido superados por el vértigo del reconocimiento e instaura su narración en un mundo pedestre utilizando una de las acciones más cotidianas como el fútbol para delinear la potencialidad de los libros al final del siglo XX. En el terreno de la simpleza manifiesta el ánimo de la narrativa contemporánea a la vez que acopla el ritmo de la generación del *zapping*, la simulación y la ficción que la hacen legible para cualquier persona.

Esta velocidad de escape ha producido relatos que funcionan como artefactos complejos pero también ha engendrado un deseo de presencia y de inmediatez que abruma

al lector con posibilidades. Es esta ansia de perdernos en la grandeza de la realidad, en la multitud dominical, la que proyecta Hornby. *Fever Pitch* es el espejo de la fragmentación social donde nos creamos a cada instante frente a cada persona; detrás de cada llamada o correo electrónico somos un sujeto diferente al anterior. De igual forma, el libro deja de ser uno; el libro es muchos porque, aunque cobijados por nuestro cuerpo, nosotros no somos uno, nosotros somos muchos.

Bibliografía

ALBERCA, Manuel (1999) “En las fronteras de la autobiografía” en LEDESMA, Pedras (ed.) *Aula de literatura comparada: II seminario, escritura autobiográfico*, Jaen: Universidad de Jaen. pp. 53-73

AMICOLA, José (2003) *La batalla de los géneros: Novela Gótica Versus Novela De Educacion*, Argentina: Consorcio De Editores.

BARTHES, Roland (1980) *S/Z*, trad. Nicolás Rosa, México, Siglo XX.

_____ (1987) *El susurro del lenguaje: Mas allá de la palabra y de la escritura*, trad. Fernández Medrano, México: Paidós.

BENTLEY, Nick ed. (2005) *British fiction of the 1990s*, London: Routledge.

BESANT, Walter (2006) “El arte de la ficción” en *El arte de la ficción*, México: UNAM

BESSIÈRE, Jean (2002) “Literatura y representación” en ANGENOT, Marc *et al* (dirs) *Teoría Literaria*, trad. Isabel Vericat, México: Siglo XXI. pp. 356-376

BLANCHOT, Maurice (2005) *El libro por venir*, trad. Cristina de Peretti y Emilio Velasco, Madrid: Trotta.

BRUNER, Jerome (1993) “The autobiographical process” en FOLKENFLIK, Robert (ed.) *The culture of autobiography*, California: Standford University Press.

COHEN, Sandro (2001) “La crónica ¿Género periodístico o literario?” en SÁNCHEZ Crespo, Carmen y Benítez Torres, César (cops.) *De Tenochtitlan al siglo XXI. Memoria del primer encuentro de cronistas de la Ciudad de México*, México: Instituto Politécnico Nacional.

CULLER, Jonathan (2002) *Structuralist Poetics*, Londres: Routledge.

_____ (2002b) “La Literaturidad” en ANGENOT, Marc *et al* (dirs) *Teoría Literaria*, trad. Isabel Vericat, México: Siglo XXI. pp.

DIDIER, Béatrice (1991) *Le journal intime*, París: Presses universitaire de France.

ECO, Umberto (1996) *Interprétation et surinterprétation*, trad. Jean-Pierre Cometti, París: Presses Universitaires de France.

ELIADE, Mircea (1989) *Iniciaciones místicas*, trad. José Matías Díaz, Madrid: Taurus.

EAKIN, Paul John (1991) “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje” en *Anthropos: Boletín de información y documentación*, Número: Extraordinario 29, Barcelona: Anthropos.

FOTHERGILL, Robert (1974). *Private chronicles: a study of English diaries*, Nueva York: Oxford University Press.

FOWLER, Alasdair. (1982) *Kinds of literature: An introduction to the theory of genres and modes*, Oxford: Clarendon.

GALLIE, Walter Bryce (1964) *Philosophy and the historical understanding*, London: Chatto & Windus.

GENNETE, Gérard (1982) *Palimpsestes : la littérature au second degré*, París: Éditions du Seuil.

_____ (1987) *Seuil*, París: Éditions du Seuil.

GARGUREVICH, Juan (1982) *Generos periodísticos*, Ecuador: Belen.

GILMORE, Leight (2001) *The Limits of autobiography: Trauma and testimony*, Nueva York: Cornell University Press.

GONZÁLEZ, Darana (2008) *La autoficción de Serge Doubrovsky y su aportación a la evolución autobiográfica actual*, México: UNAM.

GOULEMOT, Jean-Marie (1985) “De la lecture comme production de sens.” en *Pratiques de la lecture*, París: Payol-Rivages.

GUSDORF, Georges (1991) *Les écritures du moi, Lignes de vie*, París: O. Jacob.

HEAD, Dominic (2002) *The Cambridge introduction to modern British fiction, 1950-2000*, Cambridge: Cambridge university press.

HEMINGWAY, Ernest (2004) *Fiesta: The sun also rises*, Londres: Arrow Books.

HOLLOWELL, John, (1999) *Realidad y ficción: El nuevo periodismo y la novela de no ficción*, México: Noema.

HOLMAN, Hugh *et al* (1986) *A Handbook to literature*, Nueva York: McMillan.

HOROWITZ, Irving Louis (1977) "Autobiography as the Presentation of Self for Social Immortality Author(s)" en *New Literary History*, Vol. 9, No. 1, Self-Confrontation and Social Vision (Autumn), Maryland: The Johns Hopkins University Press. pp. 173-179;

HORNBY, Nick (1998) *Fever Pitch*, Nueva York: Riverhead Books.

HUBIER, Sébastien (2005) *Littératures intimes: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, París: A. Colin.

HUICI Urmeneta, Vicente (2006) *Aproximaciones a la razón narrativa: historia, novela, autobiografía*, Vitoria-Gasteiz: Bassarai.

ISER, Wolfgang. (1978) *The act of reading: A theory of aesthetic response*, Baltimore: Johns hopkins university.

JAUSS , Hans Robert (1982) *Toward an aesthetic of reception*, trad. Timothy Bahti, Minneapolis: University of Minnesota.

KNIGHT, Deborah (1994) "Making sense of genre" en *Film and Philosophy* n.2 URL http://www.hanover.edu/philos/film/vol_02/knight.htm

KUNDERA, Milan (2000) *El arte de la novela*, trad. Fernando de Valenzuela y Maria Victoria Villaverde, Barcelona: Tusquets.

LEJEUNE, Philippe (1975) *Le pacte autobiographique*, París: Éditions du Seuil.

_____ (2005) *Signes de vie: Le pacte autobiographique 2*, París: Éditions du Seuil.

MARÍN, Montín Joaquín M, (2000) "La crónica deportiva: José A. Sánchez Araujo" en *Ámbitos* n.5 2º semestre, España: Universidad de Sevilla. pp. 241-257

MIRAUX, Jean-Philippe (1999) *L'autobiographie: écriture de soi et sincérité*, París: Nathan.

MUIR, Edwin (1928) *The structure of the novel*, London: Hogarth.

ORTEGA y Gasset, José (2009) *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, Madrid, Castalia.

POZUELO, José María (2006) *De la autobiografía: teoría y estilos*, Barcelona: Crítica.

RICOEUR, Paul, (1999) *Tiempo y narración*, trad. Agustín Neira, Mexico: Siglo XXI.

_____ (1999b) *Historia y narratividad*, trad. Gabriel Aranzueque Sahuquillo, Barcelona: Paidós Iberica.

- SALMERÓN, Miguel (2000) "Introducción" en GOETHE, Johann Wolfgang von *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*, Madrid: Cátedra. pp. 9-72
- _____ (2002) *La novela de formación y peripecia*, Madrid: A. Machado.
- SANCHEZ, Crespo Carmen y BENITEZ, Torres César, Copiladores, (2001) *De Tenochtitlan al siglo XXI*, México: IPN.
- SOUTHERN, Terry (1998) *A la rica marihuana y otros sabores*, trad. Kosián Masoliver, Barcelona: Anagrama.
- SOUVAGE, Jacques (1982) *Introducción al estudio de la novela*, trad. Alejandro Pérez Vidal, Barcelona: Laia.
- STANZEL, Franz (1971) *Narrative situations in the novel*, Bloomington: Indiana University Press.
- STEPHENS Martinez, Manuel Enrique (2005) *Less than zero de Bret Easton Ellis y la difuminación de los límites en la novela de adolescencia*, México: UNAM.
- STURROCK, John (1993) "The New Model Autobiographer" en *New Literary History*, Vol. 9, No. 1, Self-Confrontation and Social Vision, (Autumn), Maryland: The Johns Hopkins University Press. pp. 51-63
- THIBAudeau, JEAN (1967) "La novela como autobiografía" en *Teoría de conjunto*, trad. de S. Oliva, Narcis Comadira y Dolors Oller, Barcelona: Seix Barral.
- TOZZI, Veronica (2003) "Introducción" a WHITE, Hayden *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona : Paidós.
- WARREN, Carl Nelson, (1975) *Géneros periodísticos informativos: Nueva enciclopedia de la noticia*, A.T.E.: España
- WHITE, Hayden (1978) *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, trad. Veronica Tozzi y Nicolas Lavagnino, Barcelona: Paidós.
- _____ (1980) "The Value of Narrativity in the Representation of Reality" en *Critical Inquiry*, 7:1 (Autumn), Estados Unidos: University of Chicago Press, pp. 5-27
- WOLFE, Tom (1998) *El nuevo periodismo*, Editorial Anagrama: Barcelona
- ZANONE, Damien (1996) *L'autobiographie*, París: Ellipses.

Diccionarios

(2010) *Merriam-Webster Online Dictionary*. <http://www.merriam-webster.com>

(2010) *Diccionario de la lengua española - Vigésima segunda edición (Online)*
<http://buscon.rae.es/draeI>

(2010) *Cambridge Advanced Learner's Dictionary (Online)* <http://dictionary.cambridge.org>

ABRAMS, M. H. (1999) *A Glossary of Literary Terms*. 7th edition. Heinle & Heinle. Estados Unidos.

BERISTÁIN, Helena (2003) *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa

CHEVALIER, Jean y Gheerbrant, Alain (1995) *Diccionario de símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona: Herder.

Referencias

BARTHES, Roland (1975) *Roland Barthes par Roland Barthes*, París: Denöel.

DÍAZ del Castillo, Bernal (2000) *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México: CONACULTA.

DICKENS, Charles (2002) *Great Expectations*, Londres: Penguin Classics.

DIMITRIJEVIĆ, Vladimir (2005) *La vida es un balón redondo*, trad. Antonio Castilla Cerezo, México: Sexto Piso.

EGGERS, Dave (2003) *What Is the What: The Autobiography of Valentino Achak Deng*. San Francisco: Vintage.

HOLINSHED, Raphael (1994) *Anglo-Saxon Chronicle*, Chicago: University Of Chicago Press.

HORNBY, Nick (1992) *Fever Pitch*, London: Gollancz

_____ (2000) *The Polysyllabic Spree*, San Francisco: McSweeney's.

_____ (2002) *Housekeeping vs. the Dirt*, San Francisco: McSweeney's.

_____ (2004) *Shakespeare Wrote for Money.*, San Francisco: McSweeney's.

KAPUŚCIŃSKI, Ryszard (2006) *La guerra del fútbol y otros reportajes*, trad Agata Orzeszek, Barcelona: Anagrama.

MARÍAS, Javier (2000) *Salvajes y sentimentales*, Barcelona: Aguilar.

PALAHNIUK, Chuck (2004) *Diary: a novel*, Estados Unidos: Anchor Books.

PEREC, Georges (1975) *W ou le souvenir d'enfance*, París: Éditions du Seuil.

SPURLING, Jon (2007) *Highbury: The Story Of Arsenal In N5*, Londres: Orion.

STERNE, Laurence Sterne (2006) *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Londres: Penguin.

THOMPSON, Hunter (2000) *Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs*, Nueva York, Lyle Stuart.

_____ (2003) "The Kentucky Derby Is Decadent and Depraved" en *The Great Shark Hunt*, Nueva York: : Simon & Schuster.

VILLORO, Juan (1995) *Los once de la tribu*, México: Aguilar.

_____ (2006) *Dios es redondo*, México: Planeta.