

# La construcción poética de la figura de Ernesto Guevara en dos estrenos del año del descubrimiento de sus restos.

TROMBETTA, Jimena/ Instituto de Artes del Espectáculos- Universidad de Buenos Aires- [jimenacecilia83@gmail.com](mailto:jimenacecilia83@gmail.com)

---

Eje: Cine - Tipo de trabajo: ponencia

---

<sup>a</sup> *Palabras claves: Documental- Ernesto Che Guevara- Imaginarios sociales- Mito- Memoria.*

## › **Resumen**

La figura de Ernesto Che Guevara fue representada en diversos documentales a partir de su muerte. En el presente artículo nos interesa analizar el documental de Fernando Birri, *Che, ¿muerte de la utopía?* (1998); y el de Leandro Katz, *El día que me quieras* (1997). Mediante ellos pensaremos cómo se vació de sentido la figura de Guevara en los años '90, y cómo esta situación, sumada a la búsqueda de sus restos y el aniversario número 30 de su muerte, activaron la reconfiguración de su figura no sin caer en diversos mitos a través de la utilización de las famosas fotografías de Freddy Alborta y Alberto Korda. Para dicha empresa tendremos en cuenta autores afines a los conceptos de memoria, mito e imaginario.

## › **Presentación**

La figura de Ernesto “Che” Guevara se comprende como líder político, héroe romántico, héroe épico o mártir dentro de los imaginarios<sup>1</sup> culturales. Este tipo de perfiles heroicos fueron a su vez vinculados con imágenes provenientes de la literatura, la historia y la religión. Así, se desarrollaron algunas comparaciones ideológicas con personajes de ficción como Don Quijote y Robinhood, con Giuseppe

---

<sup>1</sup>Jean Jacques Wunenburger desarrolla el concepto de imaginario vinculándolo con otros términos como mentalidad, mitología, ideología, ficción y temática, algo que nos ayuda a comprender desde qué lugares se llevó la imagen del Che a escena.

Garibaldi por la analogía histórica por sus luchas independentistas<sup>2</sup>, y con Cristo a raíz de la foto tomada por Freddy Alborta. Esta promoción de la figura se llevó al cine recurriendo a la construcción del personaje mediante documentos filmados, fotografías que circularon sobre su rostro, y testimonios sobre la impresión que daba su figura. De esta manera, se resignificó y reformuló la imagen tanto en lo público como en su mundo cotidiano. Son numerosas las películas que no solo narran los momentos de la guerrilla y su desempeño político en Cuba sino también su relación con su familia y su adolescencia. Toda esta producción ha contribuido a seguir mitificando a dicho personaje histórico con sus representaciones que fueron determinadas por el momento histórico en el que se realizaron.

Particularmente en este artículo nos interesa pensar la figura del Che Guevara en el año del descubrimiento de sus restos ya que vemos en ella una creciente productividad filmica. Así el corpus a trabajar se compone específicamente de los films, *El día que me quieras*<sup>3</sup> (Leandro Katz,<sup>4</sup>1997) y *Che ¿Muerte de la utopía?* (Fernando Birri<sup>5</sup>,1998), aunque nos parece pertinente recordar las producciones previas y el marco en que se produjeron dichos documentales a estudiar. En el caso de Leandro Katz existía una inquietud por analizar el impacto que había tenido la fotografía de Alborta, algo que llevó junto al film un sin fin de estudios teóricos que también se preguntaban por el fenómeno mítico de la figura. Birri dentro de su documental realizado en los '90 se preguntaba por el conocimiento o no de la figura de Guevara en diversas partes del mundo. Moira Fradinger retoma sobre el Fernando Birri de 1963 que “el documental, al testimoniar cómo es esta realidad, la niega. Reniega de ella. La denuncia, la

---

2 Cabe recordar que Giuseppe Garibaldi, además de haber estado presente en las luchas independentistas en América, había tenido una participación bélica en contra de Rosas. A su vez se lo recuerda por ser uno de los personajes históricos que tenía la voluntad de unificar Italia.

3En el sitio oficial de Leandro Katz se declaraba sobre el film: “La versión en su lenguaje original tuvo su estreno en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, donde ganó un Premio Coral. También el Festival Internacional de Cine de Valdivia/ Chile le otorgó el premio al ‘Mejor Documental’. La película ha sido incluida en los Festivales Internacionales de Cine de Rotterdam/Holanda, Pesaro/Italia, Valladolid/ España, Oslo/Noruega, Leipzig/Alemania, Vue Sur Les Docs/Francia, Latino de Los Angeles/USA, Festival dei Popoli/Italia, Nouveau Cinéma de Montreal/Canadá, Tampere/Finlandia, Independiente de Buenos Aires/Argentina, Troia/Portugal, Latino de Denver/USA, Internacional de Estambul/Turquía, entre muchos otros.

4 Hay que mencionar que Leandro Katz no sólo visitó en su trayectoria la imagen del Che Guevara, si no que también se ocupó de Tania en el formato de Texto mural. En este sentido es un artista que se desempeña en diversos lenguajes, no solo el cinematográfico si no que se suman sus fotografías, sus murales, y sus instalaciones.

5

Hay que recordar que este cineasta fue una figura fundamental en la historia del documental argentino pero también en la historia del cine cubano en tanto que no solo funda la Escuela de Cine de Santa Fe si no que también funda la escuela de San Antonio de los Baños en Cuba. Además su posición política y su postura artística ha sido siempre vinculada a las luchas de los pueblos desde su emblemática *Tire dié* (1960).

enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran, o como nos quieren hacer creer, de buena o mala fe, que son (Birri, F., 1964, 13)” (Fradinger, 2015: 52).

A lo largo de esta ponencia consideraremos los aspectos estéticos que se formulan en los documentales seleccionados para observar como se manejan las fotografías de Guevara, los archivos y los testimonios, con la finalidad de observar como se vació la imagen y cómo se le otorgó el carácter crístico. Como los modos de narrar las imágenes de la figura conllevan un pasado histórico sobre la misma, con sus distintas lecturas previas al descubrimiento de sus restos, consideraremos como primera medida estudiar cómo se lo consideraba en los años inmediatos a su muerte. Luego estableceremos dos apartados más que estudien dos puntos que enmarcan dos fotografías distintas: la de Alberto Korda, símbolo de la lucha; y la de Freddy Alborta, símbolo de su muerte. Para este análisis específico tendremos en cuenta el trabajo realizado por Alejandro Bruzual.

¿Desde qué perspectiva se lo comparó con Cristo? Como primera medida tenemos que considerar que son bastos los testimonios de los lugareños de Vallegrande, y de La Higuera que, habiendo visto el cadáver del Che, declaraban la similitud con Cristo. También se lo comparó con el líder cristiano debido a las fotografías tomadas aquel 10 de octubre de 1967 por Freddy Alborta. La angulación y los planos de aquellas fotografías comparaban al cuerpo de Guevara con *La lección de anatomía del profesor Tulp* de Rembrandt y con el *Cristo muerto* de Mantegna, esto ya analizado por ejemplo en el trabajo de John Berger “Che Guevara muerto”<sup>6</sup>.

## › **De como narrar sus viajes y su lucha**

La figura del Che intentaba ser rescatada del vaciamiento de sentido que reinaba en los años '90 a nivel mundial. Ya lo comprobaba Fernando Birri en *Che, ¿Muerte de la utopía?* (1998), documental con una gran cantidad de escenas poéticas que demostraba mediante entrevistas a transeúntes que aquellos no conocían la figura de Guevara o la asociaban a diversos modelos de líderes, que incluía, como hemos mencionado, una estrella de rock.

Como expone Aimaretti “en este contexto se tensó el imaginario político-simbólico alrededor de la figura del Che: en medio de la caída del bloque socialista y el derrumbe de los grandes relatos, la

---

<sup>6</sup> Este trabajo de John Berger fue incluido en el libro *Los Fantasmas de Ñancahuazú*, libro que acompañaba el material fílmico de Leandro Katz, *El día que me quieras*.

posmodernidad cultural y la pérdida de valores como solidaridad, utopía y construcción colectiva” (2010: 694).

A su vez el documental de Birri mencionaba el derrotero de la imagen y la necesidad de recuperarla desde la vida y no desde “el siniestro Guevara Tour” (Página 12, Suplemento Radar, 06 de abril de 1997: 08). En este caso se revierte la necrológica fotográfica (es decir se desplaza el foco sobre la foto de Alborta) y se suman fotografías del Che sonriente para recordarlo desde su lucha mediante su boina de héroe guerrillero. El fragmento toma tres primeros planos de su rostro que acompaña la descripción de Alfredo Granados que resalta “su incapacidad de no mentir, su incapacidad de dejar algo sin terminar, su incapacidad de aceptar algo que no le correspondía” (Testimonio de Granados para el documental de Birri). La composición del fragmento comienza con el primer plano de Granados hablando. Luego de su discurso da paso al rostro del Che que reafirma con el gesto las palabras de su amigo. El eje narrativo de las imágenes compone un cuadro plástico y poético que sobreimprimen una imagen sobre otra con un fundido encadenado. Esta mecánica plantea un múltiple punto de vista en tanto que las fotografías son entrelazadas y resignificadas por el montaje, algo que percibe el espectador.

Las narraciones sobre la vida de Guevara cumplen entonces esa idea de Barthes sobre el mito de izquierda, el cual surge precisamente en el momento en que la revolución se transforma en “izquierdas”, es decir, en que “acepta encubrirse, velar su nombre, producir un metalenguaje inocente y deformarse en “naturaleza”” (Barthes, 1980: 243). Quizás por este mismo motivo, lo político también se derive en cultural.

“Lo que se buscaba rescatar de la imagen de Guevara en los ’90 era la posibilidad de ver en su accionar político una confluencia entre el decir y el hacer, que lleva a comprender al Che bajo la idea romántica de que “las condiciones subjetivas están dadas”, según explicaba Bonasso en una entrevista realizada por Heredia (1997) para comprender la lectura de la figura de Guevara dentro de la izquierda peronista. En este punto, los documentales venían a instalar esa confluencia desde la narrativa de su lucha. Es decir le otorgaban mediante la creación una función poética a la lucha de Guevara. Dentro de esa función poética impresa en el correlato de las imágenes se conformaban lo que Gill Deleuze explica como imagen-afección.

Deleuze habla de rostridad (Mil Mesetas) y del primer plano como rostrificación de todo lo que toca, creando la imagen-afección (Escritos sobre cine). Tendemos a darle rostro a las cosas, porque a diferencia de otras culturas, la occidental intenta leerlo todo en el rostro, lugar de cambio y, por tanto, de la posibilidad del lenguaje. En su constitución analógica, en el desplazamiento de la mano al ojo, en su aceleramiento en la captación de la realidad, la fotografía escondía ya el cine sonoro- afirmó Benjamin-, pero también el surgimiento del cine permitió a la fotografía asumirse como acto de concientización de la

rostridad. Es lo que vemos en el primer plano cinematográfico, donde el cine se acerca a la foto, pide su silencio, exige su detención y su tiempo (Bruzual, 2007: 22).

De este modo, la selección que incorpora Birri de fotografías del Che, aún vivo y en acción, vienen a pedir un acto de memoria, a exigir un contexto histórico y llevarlo hacia el presente para reclamarle una reacción viva. La figura se convierte imagen cinematográfica y por ese motivo producto cultural. Claro que en este caso no vaciado de sentido, sino cubierto de un sentido creado por el propio Birri.

### › ***De cómo narrar su muerte***

La manera de ver al Che como un héroe guerrillero que dice y hace lo que dice conforma otro corpus cinematográfico que ve en su muerte trágica una consecuencia consciente de sus actos. La muerte, la fotografía de su rostro muerto y la vinculación con el rostro de Cristo, son justamente, esa confluencia que desplazan el hecho histórico hacia la narrativa propuesta por los dispositivos fotográficos y cinematográfico, pero también a los testimonios de pobladores y los agentes que llevaron adelante el descubrimiento de sus restos en Vallegrande. En este punto, estos documentales le contestan al mito del Che anclado en la imagen de un hombre violento y aventurero, y también le contestan a la idea del Che como un signo vacío, básicamente contextualizando históricamente su figura. Sin embargo, se produce la idea del mito del Che extrahumano, un santo revolucionario, al que se le rinde culto en sus fechas (Sánchez, 1989: 33). En este punto los documentales de Birri y Katz, son una muestra de ese fenómeno en los años '90. Bruzual señala, y coincidimos, que en la foto de Korda se suma a su composición una imagen mística que proporciona un estatuto de valor absoluto como el que se le otorgaban a las imágenes religiosas de la edad media.

En *El día que me quieras* (Leandro Katz, 1997) su creador comienza por marcar la importancia que le dio la foto de Alborta. Más adelante decide dejar el fragmento del rostro del Che, por mayor tiempo que el resto de los otros planos que concatenan su desaparición en 1965, su ingreso a Uruguay de incógnito, y su posterior asesinato en Bolivia. Sobre la foto de Alborta señala que potenció un sentido contrario al de la muerte. “El contrasentido fue dejar constancia de un cadáver que (a)parece con vida. Allí se distancia de la interpretación crística de la resurrección posible de cada cuerpo muerto, para ser la derrota de esa muerte. No la necesidad de sufrimiento sino su negación” (Bruzual, 2007) Aquí Bruzual pone en duda que la imagen refiera a una escena crística en tanto que observa que la misma es un problema de recepción y no de producción. Nosotros estamos de acuerdo con que se trata de un problema de recepción en tanto que no podríamos suponer que Alborta haya querido tomar la imagen tal como la fotografió, sin embargo es innegable que el efecto determinó una serie de estudios culturales, de recepción en la prensa y

de imaginario entre los pobladores, que alimentó la mística de aquella fotografía comparada con las obras plásticas mencionadas por John Berger.

Dentro del documental se alternan las escenas en las que se interpreta determinados usos y costumbres del pueblo boliviano: los rituales entrelazados al dogma cristiano es uno de ellos. El montaje del film aumenta el símbolo del Che como Cristo. A esa foto, a ese rostro se le suma un plano detalle que concentra la simbología: una mano recoge de un cajón la simulación de una biblia datada en 1967, guardada entre azufre y una corona de espinas. Tal es la intención del documental de remarcar el perfil religioso y cristiano de los primeros que interpretaron la muerte de Guevara, que el propio Alborta aparece con un crucifijo gris detrás de sí, que se pierde en la propia oscuridad del fondo. Ya en un primer plano, Alborta, frente a la pregunta de Katz, sobre qué fue lo que sintió al ver el cadáver del Che, responde: “tenía la impresión de estar fotografiando a un Cristo”, y agrega “era algo extraordinario, (...) no era un simple cadáver”. A esta consideración de Guevara como Cristo, el documentalista decide convertirla en material poético que acompaña la liturgia del pueblo, y así lo narra: “En el tiempo, hubo un día que apagó los últimos ojos que vieron a Cristo. ¿Qué muere cuando uno muere? ¿Qué visiones patéticas o frágiles pierde el mundo?” La imagen de un caballo colorado en el campo. El eco de la voz de Neruda. Unas rocas de azufre en el cajón de un escritorio de caoba”, luego de aquello un libro rojo, muestra el año 1967, todo el texto basado en el “El Testigo” de Jorge Luis Borges entrelazado con el texto de Neruda “No hay Olvido”. De esta manera hay fragmentos que se llenan de sentido poético otorgado por una concatenación de imágenes-afección que enlazan el documento con un fotograma previamente pensado por su creador.

Otro documental que también expone las fotos del Che muerto y los piletones es *Che ¿La muerte de la utopía?* (Fernando Birri, 1998). Pero en este caso la narración de la muerte comienza con la reivindicación de la vida, porque como mencionamos antes el documental busca dejar una imagen vivida y de lucha. Entonces en los primeros minutos Eduardo Galeano se pregunta: ¿cómo puede el Che tener la peligrosa costumbre de renacer? Esta pregunta es acompañada por imágenes de recortes de diarios que anuncian el paradero de sus restos. Luego de esa escena el film continúa con el ingreso de la enunciación a la lavandería del hospital de Vallegrande donde un plano sobre un vaso de Coca-Cola con flores silvestres muertas dentro de él derivará en varios planos detalles sobre los grafitis que aparecen en aquellas paredes. La imagen más pregnante será la foto del Che muerto a la que se le superpone otro plano de la pared en la que se puede leer: “Che: no pudieron cerrarte los ojos por eso eres eterno”.

Estas imágenes del documental lo conforman como un héroe guerrillero, y su muerte como un héroe trágico. Hay que observar que esta dinámica sobre la figura del Che sucede en ambos films, pero también fue una característica de las producciones de aquellos años.

› ***A modo de cierre***

A modo de cierre podemos observar que Birri y Katz propusieron al Che como héroe trágico, y ubicaron a su vez a la imagen de Cristo en ese lugar, a pesar de haber buscado lo contrario. Pero creemos que en la acción de mostrar un fenómeno social como el que se da en Vallegrande, se resaltó la imagen del Che por sobre la imagen de los guerrilleros. De este modo, Guevara como ícono, como hombre prócer, deja de ser vanguardia. En este punto, los documentales mantienen al Che en el orden que Alborta logró captar con su fotografía.

## Bibliografía

- Aguilar, Gustavo (2015), *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Aimaretti, María (2011), "El perseguidor. Sobre la herencia de la imagen mítica del Che Guevara en el cine argentino" en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Eds.) *Una historia del cine político y social en argentina* (1969-2009), Nueva Librería, Buenos Aires.
- Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Colihue, Buenos Aires.
- Barthes, Roland (1980), *Mitologías*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Bruzual, Alejandro (2007), *El rostro de Prometeo resistente. Cine e iconografía del Che Guevara*, Fundación Cinemateca Nacional, Caracas.
- Fanon, Frantz, (1963), *Los condenados de la tierra*, F.C.E., México.
- Guevara, Ernesto, (2006) *La guerra de guerrillas*, Ocean Press, La Habana.
- Hobsbawn, Eric (2012), *Cómo cambiar el mundo*, Crítica, Barcelona.
- Katz, Leandro (2010), *Los Fantasmas de Nancahuazú*, La lengua Viperina, Argentina.
- Martínez Heredia, Fernando (1997), *Che, el argentino*, Ediciones de mano en mano, Buenos Aires.
- Metsman, Mariano, (1996) "La hora de los hornos, el Che y Perón. Vida y muerte de una imagen", Film 21, Agosto-Septiembre pp. 16-22.
- , (2010) "Última imagen sacra y revolucionaria", Página 12, 10/08.
- Sánchez, Germán (1989) "Che, su otra imagen" en Prieto, Alberto. (coord.) *Pensar al Che*, Tomo I, Dialéctica, Buenos Aires.
- Retamozo, Martín (2006) "El movimiento de los trabajadores desocupados en Argentina: cambios estructurales, subjetividad y acción colectiva en el orden social neoliberal" *Argumentos* (Méx.), vol.19 no.50, ene. -abr., s/d, México.
- Solanas, Fernando y Octavio Getino (1973), *Cine, cultura y descolonización*, Siglo XXI, Buenos Aires
- Soriano, Osvaldo (1996), "Deshuesado y feliz", Radar, 14/08, Buenos Aires.
- Svampa, Maristella y Sebastian Pereyra (2006), "La política de los movimientos piqueteros". *Tomar la palabra*, F. Schuster et all., Prometeo, Buenos Aires.
- Wunenburger, Jean Jacques (2008), *Antropología del imaginario*, Buenos Aires: Del Sol.