

La construcción poética de la figura de Ernesto Guevara en el cine estrenado en Buenos Aires en el año del descubrimiento de sus restos

Por Jimena Cecilia Trombetta

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.

Palabras clave: Documental- Ernesto Che Guevara- Imaginarios sociales- Mito- Memoria.

Resumo

A figura de Ernesto Che Guevara foi retratado em vários documentários de sua morte. Neste artigo, queremos analisar o documentário de Fernando Birri, *Che, ¿muerte de la utopía?* (1998); e Leandro Katz, *El día que me quieras* (1997). Através deles, vamos pensar como esvaziada de sentido a figura de Guevara nos anos 90, e como esta situação, juntamente com a busca de seus restos e os 30 anos da sua morte, desencadeou figura reconfiguração sem cair em vários mitos através do uso das famosas fotografias de Freddy Alborta e Alberto Korda. Para

a empresa irá considerar conceptos relacionados con a memória, mito e imaginário.

Palavras chave: Documentário- Ernesto Che Guevara- Imaginarios sócio- Mito- Memória.

Abstract

The figure of Ernesto Che Guevara was represented in several documentaries from his death. In this article we are interested in analyzing the documentary by Fernando Birri, *Che, ¿muerte de la utopía?* (1998); And Leandro Katz, *El día que me quieras* (1997). Through them we will think how the figure of Guevara emptied of sense in the years '90, and how this situation, added to the search of its rest and the anniversary number 30 of his death, they activated the reconfiguration of his figure not without falling in diverse myths to Through the use of the famous photographs of Freddy Alborta and Alberto Korda. For this company we will consider authors related to the concepts of memory, myth and imaginary.

Keywords: Documentary- Ernesto Che Guevara- Social imaginary- Myth- Memory.

Datos de la autora

Jimena Cecilia Trombetta (Buenos Aires, 1983) es Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Actualmente posee una beca posdoctoral otorgada por el CONICET por su proyecto de investigación "La construcción poética y simbólica de la figura de Ernesto Guevara en las obras cinematográficas y teatrales producidas y estrenadas en Buenos Aires desde el descubrimiento de sus restos hasta la celebración del Bicentenario".

Fecha de recepción: 27 de marzo de 2017.

Fecha de aprobación: 5 de mayo de 2017.

Introducción

La figura de Ernesto "Che" Guevara se comprende como líder político, héroe romántico, héroe épico o mártir dentro de los imaginarios¹ 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 Garibaldi por la analogía histórica por sus luchas independentistas², 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 fílmica. Así el corpus a trabajar se compone específicamente de los films, *El día que me quieras*³ (Leandro Katz,⁴1997) y *Che ¿Muerte de la utopía?* (Fernando Birri⁵,1998). 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 enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como queríamos 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 este artículo 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"⁶.

Ernesto Guevara antes de los años '90.

Eric Hobsbawm realizó un estudio historiográfico en el que desarrolla un recorrido sobre como el marxismo fue considerado en diversas regiones tales como Asia, Europa, África, Latinoamérica. A su vez señala como la academia de los años '60 retomó los debates sobre el sistema capitalista analizando tres puntos. El primero se trata de la lógica del mercado en donde a escala mundial se separaba entre el centro y la periferia. El segundo punto es considerar que el instante de partida de dicha lógica sucedía a partir de las colonizaciones. Y el tercero se sitúa en la interpretación de que esa dinámica había provocado una separación entre los países desarrollados y los subdesarrollados. En ese pensamiento se inscribe Ernesto Guevara (Hobsbawm, 2011). Así, junto a Germán Sánchez (1989) observamos que desde los años '70 la figura del Che como símbolo político fue desplazada por el imperialismo hacia una imagen que propiciaba lo negativo o lo positivo vaciándolo del contenido político. El Che era desde los medios de comunicación y la prensa o una amenaza del comunismo o un héroe mítico, una imagen para adorar. Ya en los años '90 la imagen había sido despolitizada. Así mientras que la imagen era vinculada con los pueblos oprimidos en los años '70, en los '90 socialmente podía ser vista incluso como una estrella de rock.

Ahora bien, en las prácticas cinematográficas Aguilar señala que el cine de los sesenta consideraba la política "como exterior al filme y unilateral" (2015: 139). Algo que queda indeterminado en los filmes de los noventa, "en los que el pueblo ya no está" (2015:139). "Esta ausencia no sólo se debe a que el espacio de la política haya cambiado, sino que la política ya no les impone un mensaje con determinada representación de la categoría pueblo" (Fradinger, 2015: 49).

Como plantea Bruzual (2007), en los años '70 la imagen del Che se fue representando y mitificando en una amplia gama de filmografía en diversos países. Así, el autor repasa los films *Antonio das Mortes O Dragao da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Hasta la victoria siempre* (Santiago Álvarez, 1967), *La muerte del Che Guevara* (Paolo Heusch, 1968) y *La hora de los hornos: notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* (Fernando "Pino" Solanas y Octavio Getino, 1968). Si bien no vamos a analizar estos films podemos observar en ellos, junto con Bruzual (2007), los puntos que fueron visitados sobre la imagen: su carácter de héroe guerrillero, la visión crística sobre su muerte y su permanencia icónica. Es decir la visión sobre la imagen que analizó John Berger en su artículo. Esto nos da la pauta junto con Bruzual que los films posteriores, tanto ficción como documentales, mantuvieron su imagen como la persistencia de una idea siempre alimentada por una composición fílmica que lo constituyó como héroe. A fines de los '70 el Grupo Cine Liberación declaraba que en América Latina no se podía permanecer expectante o ser inocente frente a la situación política internacional, en tanto que la misma propiciaba desde el análisis de este grupo un espacio de colonización y opresión propio del sistema cultural que se imponía. Por este motivo, para ellos la actividad intelectual debía estar vinculada con la lucha, en tanto que si no era absorbida y redirigida por los opresores (Solanas- Getino, 1973). Tal como sostenía Franz Fanon en aquellos años,

El dominio colonial, por ser total y simplificador, tiende de inmediato a desintegrar de manera espectacular la existencia cultural del pueblo sometido. La negación de la realidad nacional, las relaciones jurídicas nuevas introducidas por la potencia ocupante, el rechazo a la periferia por la sociedad colonial, de los indígenas y sus costumbres, las expropiaciones, el sometimiento sistemático de hombre y mujeres hacen posible esa obliteración cultural (Fanon, 1963: 216).

Desde este marco observamos que en los '70 la lucha de Guevara y su pensamiento pasó a ser visto como el proceder para combatir al sistema. Y en el caso del Grupo de Cine Liberación las formas cinematográficas propuestas y sus contenidos pasaron a ser la manera de convertir un film en acto, una cámara en arma. En este sentido, la época habilitó pensar la cultura dividida en dos, la dominante y la del pueblo que en el caso de dicho grupo era considerada la nacional (Solanas- Getino, 1973). Desde nuestro punto de vista esto implica la construcción de un imaginario que supone que el concepto pueblo es sinónimo de sectores oprimidos, y que el concepto Nación también se ubica en ese lugar. "La conciencia nacional, en vez de ser la cristalización coordinada de las aspiraciones más íntimas de la totalidad del pueblo, en vez de ser el producto inmediato más palpable de la movilización popular, no será en todo caso sino una forma sin contenido frágil, aproximada." (Fanon, 1963: 136).

En este punto la imagen del Che Guevara tomada hacia el final de *La Hora de los Hornos*, viene a representar justamente esa lucha de recuperación: un nosotros compuesto por la idea de un pueblo-nación libre, que evidentemente excluye a la oligarquía integrante del propio país. Digamos que para Solanas el cine auténticamente nacional era "aquel que retomaba las tradiciones culturales y las necesidades históricas del conjunto del pueblo-nación" (Solanas-Getino, 1973: 14). Cabe mencionar que el Grupo Cine Liberación tenía en cuenta el cine de Santiago Álvarez y el de Glauber Rocha, dos cineastas que habían elaborado películas sobre Ernesto Guevara. En este sentido, podemos ver que tres films sobre el Che realizados a fines de los años '70, siempre posterior a su muerte, construían un imaginario sobre la figura que lo alineaban hacia ese tipo de lucha. Es decir era una imagen politizada, más allá de que existían claras diferencias en el modo de narrar su imagen, de modo más institucional (Álvarez- si tenemos en cuenta que retomaba los discursos políticos del Che y sus acciones como Ministro), o más alegórica

(Rocha, si tenemos en cuenta que es sumamente experimental la manera de narrar). A su vez, existen diferencias en el modo de interpretar las imágenes fotográficas emblemáticas del Che. Mientras que Álvarez hacia el final del cortometraje toma una imagen del héroe sonriendo, Solanas ubica en el final la emblemática foto de Alborta⁷.

Siguiendo con el pensamiento de Solanas, quien impulsa el concepto pueblo-nación como perteneciente a las clases oprimidas, hay que considerar que dicho concepto, el de Nación, surge en realidad como un impulso de las clases dominantes. En este sentido, Pomer observa retomando a Amir Samir y a Kart Willfogel que de "la articulación de acción estatal y etnia habría dado en nación" (2005: 15). Desde aquí podemos observar que se da la disputa por quien toma parte de la política. Domin Choi señala, en el prólogo al texto de Jacques Rancière "El destino de las imágenes", que la política se da a partir del desacuerdo, es decir que "hay proceso de subjetivación política en la interrupción" (2011: 11). Allí se ubica la posición del pueblo que representa Solanas mediante el film. Solanas y Getino buscan "refigurar una nueva repartición de lo sensible"⁸ (2011: 11). Ahora bien, cabe preguntarse si la figura del Che en Cuba se nacionaliza como cubana a partir de su institucionalización dentro del sistema castrista. Y una nueva pregunta surge si pensamos que Guevara a partir de ese antecedente nacional, habilita luchas por la política, por el carácter de nación al pueblo argentino, en tanto que el Che funcionaba como portavoz de la subjetivación política en materia internacional. Ernesto Guevara se corre del rol del representante, en tanto que renuncia a su cargo de Ministro y busca nuevas revoluciones cubanas. Ciertamente la revolución cubana marca un hito en Latinoamérica e impulsa mediante nuevos focos la idea de guerra de guerrillas propuesta por el Che entre 1960 y 1961. Dentro del texto *La Guerra de Guerrillas* (Guevara, 2006), los requisitos para ser un buen revolucionario se basaban, más allá del entrenamiento militar, en adoctrinar a las masas con disciplinas

que hasta ese momento les eran negadas. Por ejemplo la alfabetización constaba dentro de la escuela de reclutas con la intención de enseñar la historia del país, sus cuestiones económicas y estimular la lectura (Guevara, 2006).

En la larga década del '70, Cuba como ejemplo y el Che como argentino habilitaron su imagen como símbolo de lucha. Con la dictadura estas imágenes cayeron perseguidas y el Che pasó a ser una figura reconstruida desde otros aspectos: por ejemplo como historia de vida, tal es el caso del film *Mi hijo el Che* (Fernando Birri, 1986). Con este bagaje, el propio Birri en los '90 haría un documental en el que se preguntaría por la mutación de la figura y cómo la misma se fue vaciando de sentido hasta no ser reconocida como héroe guerrillero, si no como un sinfín de opciones. ¿Pero por qué se vacía de sentido la figura de Guevara en los años '90?

De cómo la figura del Che era desconocida

Los años '90 se caracterizaron por políticas neoliberales que se encargaron de achicar drásticamente el Estado.

Esto supuso no sólo un reordenamiento de la relación Estado, mercado y sociedad civil, bajo un nuevo modelo y una alteración del espacio histórico en el que se forman los grupos sociales, sino también el imperio de una concepción ideológica que en el plano retórico predicaba la inviabilidad de formas alternativas de organización social (Martín Retamozo, 2006: s/d).

A estas políticas se sumaron un mayor empobrecimiento que ya se había comenzado a gestar en la última dictadura y que en los años '90 se tradujo en una alta tasa de desocupados y una fuerte recesión económica. Además, Maristella Svampa (2012) observa que dentro del período neoliberal no solo existieron modificaciones económicas, sino que también hubo

cambios políticos. Por ejemplo, se empezó a criminalizar la protesta, cayeron los partidos de izquierda y las crecientes organizaciones de desocupados. De esta manera, comenzó a debilitarse la posibilidad de lucha política. Para parte de la sociedad, imaginariamente, la otra parte se tornaba la "clase peligrosa". A comienzos del 2000 dicha imagen fue depositada en los piqueteros. En ese marco o se vació de sentido político la figura de Ernesto Guevara o se la demonizó.

Por otro lado, retomando algunas notas periodísticas aparecidas en Radar en aquellos años, se puede ver la disputa por la interpretación de quién fue el Che. ¿Cómo se articuló como objeto de mercado ya en 1996 donde se conocían los proyectos futuros que se estrenarían sobre su vida en 1997, previamente a que se descubrieran sus restos?⁹. Entre las discusiones que se pueden encontrar está la crítica que Osvaldo Soriano le imprime a la nota escrita por Regis Debray, y a su libro publicado. Lejos de importarnos el oportunismo de Debray nos parece interesante destacar que aquel, señala Soriano, fue claramente habilitado porque en la época en que escribió ya no existían los principios morales ni éticos, sino solo las reglas del mercado (Radar, 1996).

En un esfuerzo por dar un panorama sobre el impacto de la vida y la muerte del Che, Tomás Eloy Martínez realizaba un *racconto* sobre las biografías, las canciones y los films que ya estaban por rodarse. "Los planes cinematográficos son tan numerosos como las biografías: Luis Puenzo, Aníbal Di Salvo, Tristan Bauer y Fernando Birri son parte de una lista que sólo ahora empieza" (Radar, 1996: 4). Sin embargo, vale considerar que el film de Puenzo no se realizó, el de Edgardo Cabeza recién tendría su estreno en 2005 y sería vendido mediante el diario Página 12 en 2008, el de Bauer finalizaría y vería la luz en 2010. Así solo quedarían en la época los trabajos de Di Salvo, Birri (quien ya

había realizado un film en 1985, *Mi Hijo el Che*), Pereira y Katz.

Con respecto a las políticas neoliberales el cine se situaba en la vereda de enfrente, no solo porque desde su política de fomento ¹⁰ se encontraba en transformación, sino porque "el documental fue el formato utilizado de modo creciente durante la década del noventa para examinar acontecimientos del pasado histórico y del presente social, hasta transformarse en una de los principales géneros cinematográficos en la producción fílmica argentina desde el inicio de este siglo." (Amado, 2009: 24).

De cómo 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.

Quizás la insistencia en esta filmografía biográfico-política (en cuanto a escribir la vida del hombre y de su sociedad, al mismo tiempo) responda, como refiere Kalfon, a una pasajera moda-retro de los noventa (el trigésimo aniversario de la muerte del Che) que miraba con nostalgia hacia los sesenta. Sin embargo, ¿por qué sigue activa diez años más tarde? ¿Por qué sigue siendo una preocupación del enemigo ideológico, que también se ve obligado a responder a esa seducción produciendo películas que intentan demostrar la no-heroicidad del personaje, la falacia de su leyenda o lo inútil de su esfuerzo? O, quizás como piensan otros utilizando o coincidiendo con Baudrillard, la persistencia

haya sido no del personaje sino de la foto en sí (la de Korda), inscrita en lo cultural y no en lo propiamente político (Bruzual, 2007: 9)

Así, hay que tener en cuenta como expone Aimaretti que "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 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



Cine Documental

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

(...) no hay héroe sin constitución de personaje, y éste es el trayecto que va de Korda a Alborta, creando un rol que expresa a su vez la confrontación entre individuo y destino, entre sociedad y resistencia. El héroe es sujeto y objeto al mismo tiempo. Sujeto que se construye en las fuerzas sociales que lo condicionan a su destino, en el que puede no triunfar. Y objeto en sí como discurso vital (Bruzual, 2007: 29).

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.

Aunque el Che evocado en *El día que me quieras* no es el de la experiencia guerrillera sesentista, tampoco lo era estrictamente el rescatado entonces, tres décadas atrás, por John Berger, Carlos Alonso, Pino Solanas-Octavio Getino o John William Cooke, quienes sin negar esa dimensión central de su vida se referían al sentido revolucionario más amplio de su proyecto. Sin embargo, se trata siempre de miradas diferentes. En aquel momento -en el que difícilmente alguien hubiese remitido a Borges o Gardel para hablar de Guevara, como sucede en *El día que me quieras*- las intervenciones comentadas asociaban la imagen final del Che con la denuncia o la interpelación a "tomar partido", a "definirse", como



Cine Documental

observó Berger, a sacar al espectador cinematográfico de su pasividad y convertirlo en actor de la historia, como proponía Cine Liberación, o a insertar el legado guevarista "en el proceso inconcluso cuyas tareas nos reclaman", como quería Cooke (Metsman, Página 12, 10/08/2010).

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 piletos 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 graffittis 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.

(...) el Che mismo, involuntariamente desde ya, hizo posible esa operación. Fueron sus "errores" (tácticos, estratégicos, políticos y conceptuales, y no ideológicos o filosóficos, como quisieran aquellas señoras gordas) los que terminaron aislándolo, colocándolo a su pesar en la posición del "héroe trágico" que porque perdió la vida en la empresa puede ser un "ejemplo". Pero, ¿para quién? ¿No fue acaso la imitación del "ejemplo individual" del Che, y de sus "errores", por parte de los cultores setentistas del *foquismo*, lo que - entre muchas otras cosas, va de suyo- terminó yendo en contra de lo que el propio Che hubiera pretendido "filosóficamente" y a favor de su absorción iconográfica por el propio "sistema"?" (Grüner, 2010: 11).

Con esta cita queremos remarcar como los propios documentales construyen en definitiva ese perfil psicológico y su muerte en un devenir individual, que separa al Che de un concepto de revolución, y acompaña la separación que el pueblo boliviano realizó sobre su imagen. Birri y Katz lo propusieron 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, resalta 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.

Conclusiones

A lo largo del trabajo pudimos relevar elementos que perfilaron la imagen de Guevara hacia los personajes históricos, literarios y míticos, en dos producciones cinematográficas realizadas en 1997. Consideramos que las producciones de Birri y Katz reaccionaron sobre el vaciamiento de la imagen del Che. Sin más incorporaron en su relato otro modo de mitificar la figura al llevar al dispositivo cinematográfico los hechos históricos, las acciones sociales de Guevara y el posterior culto a su muerte. Así vemos que aun realizando documentales con la presencia de testimonios y de imágenes de archivo se desplazó al referente. De esta manera las fotos de Freddy Alborta y de Alberto Korda se reconfiguraron de acuerdo a un modo de postular la ideología de Guevara espacio-temporalmente. Aquí queremos señalar dos puntos fundamentales: se trata del 30 aniversario de su muerte, y de dos modos de interpretar las fotografías (el de Birri y el de Katz).

A su vez, la contrapartida de narrar una figura específica radica justamente en que la idea de ver un personaje protagónico

le quita peso revolucionario a sus coetáneos. Enfocar el relato en la perspectiva de héroe guerrillero le quita peso al propio Ernesto como sujeto político más complejo que la estampa del héroe romántico e idealista en el que se lo situó, paradójicamente como una necesidad de retribuirle su perfil revolucionario y su pensamiento.

Por último debemos señalar que la postura de los creadores fue contenida en un traer al presente la imagen del Che, por el contexto histórico que se vivió dentro del neoliberalismo de los '90. Más allá de que la figura se convirtiera en mito de izquierda (Barthes, 1980) por comenzar a ser discurso (cinematográfico) sobre la revolución, consideramos que relatar la vida del Che era, aún, un acto político frente al vaciamiento de sentido. Así, el acto de memoria sobre su figura viene a instalarla en el imaginario por fuera de la idea de recordarlo como una 'estrella de rock' o un producto de mercado.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (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*, Critica, 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, *Antropología del imaginario*, Buenos Aires: Del Sol, 2008.

¹ 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.

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.

³ En 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).

⁶ 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*.

⁷ Cabe recordar el trabajo de Mariano Metsman en el que explica la diferencia que se provocó entre la recepción en Cuba y en Argentina en referencia a poner esa fotografía en el final del film. Metsman señala, como en la carta de Solanas a Alfredo Guevara datada el 3 de noviembre de 1969, éste explica que el final con las imágenes del cuerpo de Che para el Grupo Cine Liberación invitaban a liberar, provocar, pero que teniendo en cuenta que en Cuba podía ser interpretado como derrota para el pueblo cubano que quitara la foto de Alborta (1996).

⁸ Más allá que estemos trabajando con documentales, y que Ranciére realiza su análisis sobre los mecanismos del arte en la ficción, consideramos que el documental posee las mismas características que menciona: operaciones, contenido y técnica. En este sentido organizar la mirada sobre los documentos también requiere operaciones, contenido y técnica.. En este punto los documentalistas también "Enlazan y separan lo visible y su significación, la palabra de su efecto; son las encargadas de provocar el despiste de la espera. Aquí se halla el poder del arte para reconfigurar la repartición de lo sensible" (Choi, 2011: 18)

⁹ Cabe aclarar que los antropólogos comenzaron a trabajar en 1996, luego que el biógrafo del Che, John Lee Anderson publicara en noviembre de 1995 en el New Time que los restos se encontraban en el aeropuerto de Vallegrande. Finalmente se descubrió el cuerpo en julio de 1997 justo a 30 años de su asesinato. (Disponible en: <http://www.berissociudad.com.ar/nota.asp?n=&id=4727>)

¹⁰ En relación al cine Octavio Getino, señalaba en su estudio Cine Iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo, que dentro de la cinematografía argentina de los años '90, "gracias a las políticas locales en materia de fomento cinematográfico el cine argentino pasó a ocupar el liderazgo en el rubro de películas producidas cada año." (Getino, 2007: 92). De todos modos entre 1997 y 1999, período en que se enmarcan los dos films que analizamos, se encontraron con una menor producción en el país debido al cese del otorgamiento de créditos y subsidios a partir de la Ley de Emergencia económica que suspendió la autarquía financiera del INCAA (Getino, 2007).