

El perseguidor

Sobre la herencia de la imagen mítica de Ernesto “Che” Guevara en el cine argentino

Por María Gabriela Aimaretti

Introducción

Dentro del marco general de este libro que aborda las formas, estilos y registros del cine social y político argentino, el presente trabajo se centra en la configuración histórica de la imagen mítica de Ernesto Che Guevara. Dado que los mitos son formaciones sociales complejas que estructuran el *sentido* que una sociedad le da a su historia, y que ayudan a crear identidad social, nos parece fundamental reflexionar sobre los modos y las condiciones de producción de este tipo de imágenes en pos de observar sus usos estéticos y políticos. De manera general entenderemos la imagen-mito de Guevara en tanto modo de socialización que orienta la experiencia y los discursos sobre la historia y memoria colectiva, tal como lo concibe José Mardones (2000). A partir de allí, leeremos el desarrollo y difusión de la imagen desde los conceptos de espectro y herencia utilizados por Jacques Derrida (1995). Intentaremos observar y comprender el movimiento de construcción del mito en el cine argentino cruzando la serie estética con la socio-cultural, analizando en nuestro *corpus* de películas los procedimientos utilizados a tal efecto a fin de poder delinear modos o estrategias audiovisuales de apropiación y uso de la imagen del Che. Para esto, la primera parte del trabajo se acerca al marco socio-histórico en el cual se desarrolla el proceso de mitificación de Guevara, y sienta las bases teóricas respecto del concepto de mito. La segunda parte retoma las ideas de Derrida como puerta de lectura del fenómeno mítico guevariano en el cine argentino, mientras que en la tercera se procede al análisis del corpus filmico.

Mito e imagen: una aproximación

Para la mayoría de los militantes de izquierda y jóvenes de los sesenta, el Che era uno de otros referentes que intervenían en luchas políticas antiim-

perialistas, como Fidel Castro en Cuba, Salvador Allende en Chile, Malcom X y Martin Luther King en EE.UU y Mao Tsé Tung en China. Según Néstor Kohan (2008) en Argentina luego del Cordobazo la figura del Che se mezcla con la de Juan Domingo Perón; y tras desatarse el golpe de Estado de 1976 con la censura, la represión, los secuestros clandestinos y el exilio de intelectuales, militantes y ciudadanos, su imagen se silenció. Con la recuperación de la democracia en 1983 Kohan señala una búsqueda de referencias en el pasado reciente, una necesidad de comprensión del genocidio y la violencia de Estado que desembocó en la reconstrucción del territorio previo sobre el que epidemizaron las dictaduras. En ese momento el Che perdió buena parte de su dote política y se convirtió en un “rebelde”: “De la mano de la teoría de los dos demonios, algunos ex-marxistas lo parangonaban a los militares genocidas. Triste y mediocre teoría que homologaba al almirante Massera y al torturador Astiz con revolucionarios como Rodolfo Walsh y Raymundo Gleyzer” (Kohan, 2008: 7)¹. Los noventa, por su parte, configuraron un escenario político signado por la superficialidad, la espectacularización de la política y su correlativo ejercicio de desmemoria atravesado por un plan económico neoliberal de vaciamiento y privatización de los recursos nacionales. 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, el Che renacía. El aniversario de su muerte y la recuperación de sus restos multiplicaron biografías, dossiers periodísticos y films. Sin embargo hay que dar un paso más allá de esta oportuna coyuntura.

Frente al nihilismo y la pérdida de figuras que funcionen como autoridad-faro, el *sentido* en tanto coordenada de orientación y religazón social se desestructura y se pierde. Precisamente la desmitologización, como proceso de desgaste de mitos, impide o dificulta modos de relación, socialización y configuración de identidad, y comprensión del mundo circundante. El correlato social es el pragmatismo de la vida cotidiana que culmina en el individualismo consumista, la indiferencia, el pasatismo y la superficialidad, todo lo cual puede ser pensado en los años noventa. Sin embargo desde mediados de esa década se revitalizaron

las luchas e insurgencias populares en el continente y en países tercermundistas: zapatistas en México, foros sociales, agrupaciones feministas, indigenistas, de derechos humanos, ambientalistas, y en el ámbito local los movimientos piqueteros, barriales y de desocupados. Las organizaciones de base vivieron un resurgimiento y recreación: sufrían la crisis económica, social y política que desencadenaba un modelo económico basado en la explotación, la desigualdad y la injusticia, en el marco de la democratización política de los Estados, la revolución tecnológica en las comunicaciones y el progresivo acceso masivo a la cultura y el arte. En semejante contexto socio-histórico, donde la reorganización de los lazos sociales fue muy dificultosa, es comprensible la apelación a la figura del Che en tanto aglutinador semántico-político, referente en la lucha antiimperialista y emblema de coherencia y humanismo en tiempos de coimas públicas. “La vuelta del mito, podemos sospechar con M. Frank, es un modo de tratar los problemas normativos y de sentido –‘legitimación de los contextos de la vida en la constitución social’– de nuestro tiempo. En esta pretendida vuelta laten cuestiones de la sociedad y la cultura” (Mardones 2000: 174).

Desde ese enfoque el mito será entendido como *sentido y relación social*, contrapeso de la intrascendencia y la fugacidad dentro de una cultura instrumental y eficazista. Mardones propone conjugar paradójicamente el logos científico-técnico y el pensamiento crítico, con la sospecha y la dimensión simbólica a favor de la mediación de los problemas de nuestro tiempo. Si la experiencia contemporánea es de desgarró y confusión, el mito se presenta como campo propicio para proponer respuestas a las inquietudes que una cultura se hace, es aproximación y creación del sentido reconfigurando la realidad, inaccesible a la descripción directa, mediante la metáfora (Ídem: 189). Se trata de un tipo de racionalidad que se encuadra en el mundo de la expresión abierta, la polisemia y la tensión hacia el referente, discurre en una dinámica de pensamiento indirecto e implica el enlace de contrarios: es una *inteligencia del umbral* (Ricoeur, 1970: 462).

Ese lenguaje simbólico se sostiene a partir de un suelo social: el mito es *mito para*, orienta a cierto grupo o sector social. Como formación cultural socio-política trasluce los enfrentamientos de la arena política, la cultura y la sociedad, articulada y dividida por estas formaciones que incluyen cierta manera de ver el mundo, la praxis social y la acción política. Como marco de posibilidades y prohibiciones (paradigma de conducta), el mito es un texto cultural que responde y replantea preguntas colectivas conectando lo trascendente con lo real, y es espejo

¹ Se le llama “Teoría de los dos demonios” a la concepción según la cual los actos de violencia y terrorismo perpetrados por las Fuerzas Armadas Argentinas durante la última dictadura militar son comparables a las acciones de organizaciones guerrilleras, puesto que unos y otros perjudicaron no solo al que decían combatir, sino a ciudadanos que no hacían uso de la violencia.

y proyección de cierta imagen que tiene una comunidad de comunicación sobre sí misma y sus sueños, pudiendo funcionar de forma contestataria con el orden vigente y promover la creación de algo nuevo.² Así pues no es difícil establecer el vínculo entre mito y utopía: “Se podría afirmar que el mito es el motor de la historia, y especialmente cuando asume la forma de una utopía y pasa a nutrir un proceso revolucionario. La utopía exige el sacrificio del presente en función de un futuro ilusorio, de hipótesis que toman la forma de paradigmas” (Colombres, 1991: 198).

Por su parte, la configuración de la imagen, bajo el circuito de producción-recepción, es una práctica política y social que *produce* identidad entre información, contra-información y ausencia: el film, como iconotexto o macroimagen, trabaja la historia, la reinterpreta, la reescribe y desde ahí comenta el presente. Al respecto Martin Joly (2003: 215) elabora el concepto de *imagenes agentes* que nos interesa para pensar la construcción mítica del Che como discurso e imagen. El autor señala que, en tanto imágenes que actúan en la memoria del espectador, son sintéticas y programadoras, incluyendo elementos sorprendentes, insólitos que resumen el discurso, y llevan consigo el germen de un desarrollo oratorio. Las imágenes cinematográficas podrían convertirse en *imagenes agentes* si son herramientas para fabricar discurso en una dimensión social de reconocimiento e integración. Algunos usos de la imagen del Che pueden pensarse así, aunque también podrían ligarse al estereotipo audiovisual, que como modo repetitivo de pensamiento revela mecanismos fijos-automáticos de representación social.³

Para el análisis posterior del corpus fílmico tendremos en cuenta el tratamiento cinematográfico que se le da al mito en su doble dimensión constitutiva (racional/logos y poética/simbólica) e inabarcabilidad característica. Si el mito es un agente de

² En otra línea de análisis, y dando cuenta de la manipulación del mito como discurso cristalizado o de la construcción de seudomitos (creación artificial con fines preestablecidos) aconsejamos la lectura del texto de Roland Barthes *Mitologías* (1985), para quien en el marco de la sociedad burguesa, el mito es un habla despolitizada bajo la cual aparecería una imagen eterna del hombre, a la que todo sujeto debe ajustarse, encerrándolo, dominándolo e impidiéndole re-inventarse.

³ En la imagen-mito, mirada y campo social organizan la puesta en discurso que hace legible-observable algo para alguien: “Lo que veo me muestra desde dónde veo y cómo veo. El cine muestra lo que hace funcionar los sistemas de representación en las sociedades humanas [...] La representación (el relato, la imagen) es el tercero a partir de lo cual se constituye mi relación con el otro como siendo a la vez parte de mí y distinto de mí” (Comolli, 2007: 220, 221).

socialización y con él se configura la memoria de una sociedad, la lucha por el *sentido* radica entre la presentación de una imagen unidimensional, compacta, saturada y automática, que opera por repetición y estereotipo; y otra pluridimensional que se autocuestiona, provoca y dispara preguntas y contradicciones, una imagen que es productiva pues genera nuevos discursos que recrean y amplían el macrotexto social: la cultura y el lenguaje. Una se ancla en el pasado y lo cristaliza, la otra se pregunta dialécticamente y sin solución conciliatoria por el devenir del tiempo histórico.

Del espectro y sus legados

[...] Antes de dormirme tuve como una visión: Luis junto a un árbol, rodeado por todos nosotros, se llevaba lentamente la mano a la cara y se la quitaba como si fuese una máscara [...] pidiéndonos con un gesto que la aceptáramos, que nos la pusieramos. Pero todos se iban negando uno a uno, y yo también me negué sonriendo hasta las lágrimas [...]

Julio Cortázar (1997), “Reunión”, *Cuentos completos I*. Buenos Aires, Alfaguara: 539

Decíamos que a la imagen del Che (aun sin saber el valor o la inyunción que despliega) se la disputa⁴, que es de algún modo un territorio de batalla: en su cuerpo y rostro se torcionan y tensionan la resistencia, el sacrificio, lo sagrado, la muerte, la derrota y la victoria. Se pelea por el poder de “esa” imagen que parece ser la presa, pero que sin embargo, es quien persigue para ser heredada. A través del mito una sociedad busca abrirse hacia el futuro, desde un pasado común y un presente activo: es terceridad desde la cual se hereda la historia y la memoria, y se construye la relación con el *por-venir*. Como espectro, el mito asecha, persigue, modela a distancia;⁵ como herencia exige un pronunciamiento que haga posible la construcción de la identidad. La herencia se reafirma desde el recorte, la interpretación, es un trabajo, nunca algo que viene dado.

⁴ Fernando Martínez Heredia (1998) desliza en las últimas líneas de su artículo “Y el nombre se repartirán” en un dossier especial de la revista *Cinemas d' Amerique Latine*, una intuición que tuvimos desde el primer día en la preparación de este trabajo: pensar al Che como espectro o fantasma bajo el móvil de su imagen.

⁵ Hablando de Marx y sus espectros Derrida señala que el espectro “era” en vida, y ahora asedia, circunvala, pues hay algo sin saldar, una muerte; que continúa en el presente y se asume responsablemente. Así pues, el tiempo espectral deshace la polaridad empírico-concreta e idealidad.

En relación al devenir histórico de la imagen-mito del Che, coincidimos con Alejandro Brunzual (2007) cuando señala una suerte de movimiento de espiral de construcción y deconstrucción: si en la década de los setenta no se produjeron films sobre Guevara, difundiendo en cambio masivamente su imagen (panfletos, pósteres, cuadros, banderas), desde los ochenta el cine buscaría iconizar su figura, mitificarla en los noventa y deconstruirla a partir de 2000⁶. Nuestro corpus filmico incluye los trabajos de Fernando Birri, Walter Salles, Juan Carlos Desanzo, Miguel Pereira, Marcelo Schapces, Edgardo Cabeza, Fernando Vargas Villazón Leandro Katz y Daniele Incalcaterra y Fausta Quattrini. El mismo da cuenta del recorrido cualificado que varias generaciones han hecho sobre el mito del Che y las imágenes que condensan su figura, y despliega un problema de pronunciamiento identitario, en el marco de un ejercicio de memoria social y política en el que circulan una serie de tensiones, compromisos, culpas y responsabilidades ideológicas y políticas. Cada film duela de un modo peculiar la pérdida-aparición de la imagen del Che, aunque comparten al menos uno de los tres gestos señalados por Derrida para tal efecto: hacer presente, identificar y localizar los despojos/restos; hablar bajo la condición de la lengua, y trabajar, transformar.

Lo que se juega en este ‘heredar la imagen-mito’ del Che es el futuro, el *porvenir* y la identidad simbólica e histórica. La tarea del heredar configura el modo en que nos incluimos y transformamos la memoria colectiva. La inyunción, como yugo o imposición, que luego de la difusión de la imagen del Che crece, es la de comprender ese “entre” paradójico de vida-muerte/presencia-ausencia/ pasado-presente-futuro, como ligazón social.⁷ La experiencia del espectro es intergeneracional:

[...] Ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni *justa*, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no

⁶ El autor hace un excelente trabajo en torno a las dos imágenes paradigmáticas de Guevara, la de Korda y la de Alborta, y presenta una conclusión audaz: “Si su muerte fue el borramiento del cuerpo, su inclusión en el repertorio visual posmoderno puede ser visto como un intento equivalente de borramiento de su imagen. Entonces, apuntamos hacia una tensión entre lo que resta de lo representado en la representación, con lo que la misma ha representado como inscripción cultural [...] Vaciamiento del contenido vital, pero resignificación en una simbología contestataria” (Brunzual, 2007: 50).

⁷ En este sentido “Vivir la vida como una forma de devenir no es una cuestión de anhelar o esperar; es una cuestión de elegir actuar de modo tal que un futuro desconocido se instale en el presente [...] se trata de formular otro juicio acerca del presente posible e imaginable a través de la propuesta de un futuro que no se conoce pero que se elige” (Berger, 2007: 15).

son ya o por esos otros que no están todavía *ahí, presentemente vivos*, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido. [...] [El espectro nos conduce] no hacia la muerte, sino hacia un sobre-vivir [...] cuya posibilidad viene de antemano a desquiciar, a desajustar la identidad consigo del presente vivo así como de toda efectividad (Derrida, 1995: 12-14).

El inicio del asedio puede ubicarse en el monumental film (él mismo una gran herencia heredable) *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1966-1968).⁸ Marcada por la Revolución Cubana esta producción tiene como eje y marco ideológico de su primera parte a Guevara. Es posible rastrear en el título, un testamento-herencia, la misma voz del Che que retoma una frase de José Martí en un mensaje a la Tricontinental (documento que será la base ideológica de buena parte de la izquierda latinoamericana posterior).⁹ Para 1968 la imagen del Che muerto funcionaba como opción unificadora para diversos sectores, en un clima de oposición frentista a la dictadura de Onganía. Según Mariano Mestman (1999) la fundamentación de la imagen de Alborta en el cierre de la primera parte implica provocación, sacudida y cuestionamiento del lugar pasivo del espectador: estímulo y convocatoria de lucha participativa, es la primera forma de herencia.¹⁰

La repetición, la frecuentación intermitente es el modo es que un espectro *anda*, “un espectro es siempre un (re) aparecido, no se pueden controlar sus idas y venidas” (Derrida, 1995: 24). Esa frecuentación es la primera y la última cada vez, señalando, que el modo de ser del espectro es ser *espectros*: la legibilidad del legado desafía desde la conciencia del límite, la finitud, la imposibilidad de abarcarlo todo. Pero además, ese heredar se despliega en un tiempo de desarticulación, desajuste entre los hombres, donde el problema de/por el sentido es central (con dimensio-

⁸ Remitimos al artículo de Trombetta, Jimena y Paula Wolkowicz (2009), “Un ensayo revolucionario. Sobre *La hora de los hornos*, del grupo Cine Liberación” en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. 1896-1968. Volumen I*. Buenos Aires, Nueva Librería.

⁹ En enero de 1966 se desarrolla en Cuba la Conferencia Tricontinental de Solidaridad de los pueblos de Asia, África y América Latina. El nombre de la Tricontinental proviene de esa reunión mundial que agrupó a muchos países que estaban desarrollando la lucha antiimperialista.

¹⁰ Luego de 1972 con el acercamiento orgánico de Cine Liberación al movimiento peronista y la exhibición en circuito comercial del film, bajo una coyuntura histórica diferente, se produce un cambio en el final de la película. Como señala Mestman es la “exclusividad” de la imagen del Che, lo que se modifica incluyendo la imagen de Perón y los militantes del Cordobazo y Trelew.

nes productivas económica y simbólicamente) y se desarrolla entre generaciones. La reorganización social sólo se da en la posibilidad de reconocer el lugar del otro, la apertura del sentido: la justicia como cauce, es la relación con el otro mediada por el respeto a su singularidad, es una relación sin totalización, implica mantener la unión de/en la disparidad misma, sin obturar o perjudicar la diferencia.¹¹ Seríamos perseguidos para perseguir la apertura del sentido y evitar la cristalización, el acomodamiento, la referencia automática, como garantía de lugar para esos otros que van y vienen al *porvenir* del lenguaje y el tejido social, ser perseguidos por una imagen que nos impele a elegir qué recorte de herencia nos pronuncia y para qué.

Tras las huellas del perseguidor: historias de herencias

[...] Johnny no es una víctima, no es un perseguido como lo cree todo el mundo [...] persigue en vez de ser perseguido, todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal acosado [...] y lo convierte en un absurdo viviente, en un cazador sin brazos y sin piernas, en una liebre que corre tras de un tigre que duerme [...]

Julio Cortázar (1997), “*El perseguidor*”, *Cuentos completos I*. Buenos Aires, Alfaguara: 250.

En los ochenta el primero en dialogar con la imagen del Che y pensar el *por-venir* es Fernando Birri con *Mi hijo el Che* (1984-1985). Allí construye una suerte de paralelismo visual entre Ernesto niño, vía relato paterno y archivos familiares (fotográficos y filmicos), y el Che adulto en tanto referente político de las luchas por la emancipación de los países tercermundistas. Su núcleo de inicio hace confluír la muerte y la niñez de Ernesto, luego esas dos series de sentido se separan y mantienen un desarrollo paralelo, dialógico y por momentos tensado, que permite conocer su historia personal y mostrar un conjunto de inquietudes políticas y libertarias que se manifestaban tempranamente.¹² La banda de sonido

responde a esta estructura binaria con un ritmo cubano y un tango de Piazzolla que funcionan como *leiv motifs* de ambas series mencionadas. La síntesis-herencia construida es el sonido e imágenes de las marchas populares, el bullicio activo de las multitudes. Síntesis que luego se convertirá en un *cliché*.¹³

La primera imagen mostrada es la del Che muerto y la filmación de su exposición en Valle Grande, sumado a dibujos y representaciones pictóricas asociadas, que se alternan durante los títulos de crédito, con su cédula de identidad. Complementariamente la primera frase significativa de la entrevista con Lynch es en torno al reconocimiento del cuerpo luego del asesinato. Birri encara el problema de la identificación de los restos, primer paso del duelo, y asocia este núcleo a la configuración social de un sujeto, que termina de construirse como tal sólo cuando es re-conocido y nombrado por sus semejantes mediante un rito de cierre o despedida. Sin esta instancia, se señala la deuda imposible con Guevara e indaga sobre el derecho paternal, biológico y político, a dar identidad a los restos. Enlazado a este punto, operar en condición de la lengua también es parte del duelo, y aquí se despliega una estrategia, luego utilizada por prácticamente todas las películas, de apelar a las cartas de despedida y diarios personales del Che.

Queremos detenernos en la síntesis que realiza esta película, y sobretodo en la figura del reloj, retomada por el director desde el testimonio de Lynch. Existe una forma de herencia inversa donde el hijo intercambia con el padre su propio legado: el Che le da al padre biológico, el reloj que le fuera dado por su padre político (Fidel Castro), y recibe a cambio la herencia de su abuelo. En el futuro ese reloj quedará enmarcado en la tradición de guerra de conservarlos cual resto-metonímico del caído. Luego por corte directo Birri dispone en la banda de imagen distintas luchas populares que enarbolan la figura del Che. Heredar en este caso es abrirse al futuro y hacer lugar a los otros desde la permanencia de una figura-mito que *produce sentido* y descendencia a partir de la vigencia de los ideales propuestos.

Si con ese trabajo Birri pone en primer plano la vigencia del ejemplo guevariano, con *Che ¿muerte a la utopía?* en 1997, cuestiona aquella idea y le da una

¹¹ La heterogeneidad abre a lo contrario. “La traducibilidad garantizada, la homogeneidad dada, la coherencia sistemática *absolutas* es lo que hace seguramente que la herencia y el porvenir, en una palabra, lo otro, sean *imposibles*. [...]” (*Op. cit.*: 48).

¹² A veces hay cierto sesgo de predeterminación en la construcción de la figura del Che. Como en el paralelismo entre el niño ‘bicho del monte’ en voz off del padre, y el adulto de la expedición a la Sierra Maestra de la banda imagen.

¹³ Es posible rastrear este procedimiento en *Che, un hombre del siglo XX*, de Luis Altamira, *Hasta la victoria siempre*, de Juan Carlos Desanzo, *Che un hombre de este mundo* de Marcelo Schapces; y tantos documentales televisivos en rededor de su figura.

nueva significación: como motor de la reflexión del cineasta, el título problematiza el concepto de utopía, la figura del Che y la homologación de ambos términos. Recorriendo distintos países alterna entrevistas con testimonios anónimos sin totalizar la imagen del Che; se exhiben contradicciones, huecos e incomprensiones intergeneracionales. Pero también se medita sobre el arte y la cultura audiovisual: en la recuperación de la historia del cine y sobre todo del cine político, como forma artística de llevar adelante los sueños de emancipación y libertad, radica el nuevo pronunciamiento-herencia.¹⁴

Birri cuestiona la posición de muchos militantes setentistas a partir de la voz de los jóvenes (algo poco frecuente entre los realizadores de cine político militante): “Mi sueño es que llegue un día, en el que valga la pena ponernos en el mundo”, dirá un muchacho alemán, a lo que se suma, entre otras, las declaraciones de un cantante europeo que apunta contra el “neofascismo de ‘los del 68’, que dicen que ya lo conocen todo, que ya estuvieron ahí cuando todo sucedió, y sólo queda el silencio melancólico porque uno ya no puede tener proyectos”. Esto habla de la relación de aquellos con los hoy jóvenes, el vínculo cerrado y obturado que se ha construido con el porvenir, que ya es presente. Precisamente, enmarcada en un segmento que resemantiza la figura del Che bajo un cariz de esperanza, o fe/trascendencia (no dogmática) aparecería una clave del film dada por la teóloga mexicana Teresa Gómez quien sostiene: “la utopía es saber vivir el presente y legar el presente”, como contrapunto del desalentador pronunciamiento de Ernesto Sábato quien indica “Este es el fin”. El desafío sería heredar la utopía creando la propia, en el marco de la tensión entre lo individual, lo grupal y lo generacional empapados en la cultura audiovisual del siglo XX y XXI. El arte cumpliría un rol cenital, cifrado como sueño colectivo. De ahí que otra de las claves del film sea la que da el entrevistado Roberto Fernández Retamar, en su distinción de dos clases de utopías: las eutopías que permiten el refugio de la esperanza y las distopías, utopías negativas. Las primeras implican la disposición a la ilusión y la asunción de riesgos, el traspasar fronteras, flexibilidad frente al porvenir. Desde esa diferenciación, Birri retoma la imagen de Babel (llegar al cielo: mezcla de lenguas, confusión, imposibilidad de construir una utopía), y la tensa con el film *Por una tierra nuestra* (Marcelo Céspedes, 1984) (ocupación de tierras por vecinos sin

vivienda: modo de lucha y organización social para construir un espacio entre y para todos). La unión entre pares a partir de estas dos imágenes tipifica de manera un tanto esquemática dos modos sociales de relación y cooperación, aunque deja planteada, junto con el resto del film, la pluralidad de cánones y formas de trabajo colectivo e individual en pos de los sueños.¹⁵

Buscando la identificación más que la reflexión, otras propuestas fílmicas intentan apresar al Che para entregarlo al espectador bajo una forma de herencia que opera por duplicación. Procuran dar palmo a palmo con las etapas de “evolución guevarista”, y su asesinato resulta ser el desemboque de una vida marcada por el arrojo. Se dibuja un perfil compacto y comprensible.

Como su título indica *Diarios de motocicleta* (Walter Salles, 2004) da cuenta de los diarios del Che en el primer viaje por Latinoamérica. Es un relato cronológico, lineal, con epígrafes que indican fechas, lugares y kilómetros recorridos. El espacio se adecua a la construcción temporal e ilustra la ruta del joven, bajo un intento por capturar “su mirada” en la belleza del paisaje. Se explora el ser común de Guevara identificable en cualquier otro joven:

La superficialidad melodramática de su despertar político pudiera ser visto como estadio de un peculiar *Bildungsroman* incompleto [...] La ausencia de referencias al Che, al ser adulto, al que le da sentido fuera de la trama, hace de su historia una construcción sin consecuencia (Brunzual, 2004: 38-39).

El intento por dar imagen al diario fuerza la instancia de enunciación: en off la voz de Gael García Bernal representa los sentimientos y pensamientos de Ernesto y la banda de imagen se esfuerza por reponer cual memoria fotográfica (casi de souvenir turístico) los recuerdos de aquellos rostros que lo conmovieron (remarcado por el uso esteticista del blanco y negro). Las fotos de los créditos aspiran respaldar y autenticar el relato previo y se confunden (como documentos) con aquellas antes dispuestas a modo de melodía visual. Si bien *Diarios de motocicleta* es una ficción, existe en esa secuencia una pretensión documental en el uso de la foto fija por lo que nos parece interesante traer el aporte de Adrián

¹⁴ El recorrido final por un estudio de cine, expone la posibilidad siempre revolucionaria de crear otros mundos posibles, con memoria y apertura a lo nuevo: la página en blanco, designa un horizonte futuro disponible.

¹⁵ Recomendamos el acercamiento a *Sacrificio* (2001) de Erik Gandini, donde se problematiza e indaga en torno a figuras vinculadas a la muerte del comandante, entendidas, con y sin justificación política, como “traidores” del Che y correlativamente de la utopía socialista.

Canghi sobre el documental político, pues hace mención a la fuerza del rostro en el cine. Él sostiene que su presencia hace presentes los gestos de una parte de la sociedad cuando se los ha sustraído de la historia y:

[...] expresen el resto resistente de realidad, portador del exceso, que interfiere en las prácticas estabilizadas del lenguaje simbólico [...] el rostro indica un mundo más cercano a la noción de trauma (como un evento que resiste a la representación) que a la noción de mimesis [...] y funciona como una perforación en la apariencia y como una herida en la retina (2007: 92 y 93).

Justamente lo que el film de Salles hace es exactamente lo opuesto y el trauma se adereza: esta forma de heredar redondea los ángulos filosos y contradictorios del mito en pos de un embellecimiento cosmético tanto de la figura del Che como de la miseria Latinoamericana y sus empobrecidos. Por eso personajes y lugares se construyen desde el estereotipo,¹⁶ matizados por una factura filmica de calidad que subraya su intención política de despolitizar, con un guión que hace de Guevara un joven que se debate entre la inocencia, la ansiedad sexual, la indignación burguesa y la lucidez política del funcionario de Cuba.¹⁷

Emparentado con el trabajo de Salles, *Hasta la victoria siempre* (1997) de Juan Carlos Desanzo intenta exponer la historia personal y pública de Guevara a partir de recursos del melodrama y del cine de acción organizados a la manera de un acompañamiento por etapas predestinatorias. El título es una frase (o conjuro) habitual entre los discursos de Fidel Castro o el Che, que progresivamente se ha convertido en una fórmula que reúne el sentido de lucha y perseverancia para buena parte de la izquierda y algunos organismos de Derechos Humanos. Creemos que en él, el texto visual se pronuncia sin riesgos o innovación a nivel simbólico y político.

La configuración espacio-temporal es denotativa y referencial, siendo mero telón de fondo del recorrido del protagonista. La película se mueve ambi-

¹⁶ Los espacios suelen configurarse dicotómicamente como ligados a la libertad, la curiosidad y el despertar a la vida (los abiertos) o ligados al orden, la obligación, la pauta social y la muerte (los cerrados).

¹⁷ Sugerimos acercarse a *Diario del Che en Bolivia* (1998) de Richard Dindo, de gran ascetismo y economía visual. La voluntad de seguir su diario y “su última ruta” se realizan con un profundo respeto emanado de la conciencia crítica de saber-se en otro punto del tiempo, el espacio y la Historia.

guamente entre el reconocimiento político y el empequeñecimiento de la personalidad del Che (ya desde el guión y la construcción del personaje con sus deslices y egoísmos, ya desde la interpretación del protagonista), todo ello marcado por una tendencia voyeurista que persigue hasta el final y con detalle el derrotero del guerrillero. Los sucesivos estadios de su vida personal son construidos a partir de una pre-idea en torno a la muerte: se configura el pasado a la medida de un presente de derrota. Todo anuncia el destino final, de allí su arquitectura mítica, las negaciones como carencias constitutivas y la monumentalización progresiva que recibe el personaje. La música, la puesta en escena y la dirección de actores funcionan en esta línea. El personaje “Che” es presentado por momentos como un galán porteño soberbio y comprador, por otros como un padre que cuida amorosamente de sus “hijos” (en una brevísima escena el Che recorre campos y sembradíos saludando campesinos que lo reconocen y vitorean), o como un jefe iracundo y exigente. Sus rasgos son exagerados y la interpretación suele ser declamatoria (como un prócer) y carente de matices.¹⁸

La última secuencia se concentra en el asesinato del Che y su traslado a Valle Grande. Consideramos que es la más discutible pues se juega en el límite de lo abyecto. El fusilamiento del Che se trabaja estetizando la puesta en escena así como también el montaje (plano por plano, vía *ralenti*), insistiendo en mostrar aquel momento con sumo detalle. El traslado del cadáver nos resulta igualmente dudoso; su cuerpo sobre la camilla y apoyado en una de las patas del helicóptero es retratado en una angulación cenital, que por un lado produce una nuevamente fácil referencia mística (la ascensión de Cristo), y por otro exagera el gesto que intenta dar muerte a lo que ya está muerto. Si bien el film cierra con la carta de despedida a sus hijos, testamento para todos sus hijos político-simbólicos (por corte directo de esta carta y su exhortación a la lucha, aparece la foto de Korda, e imágenes de luchas populares), consideramos que lo esquemático del planteo a nivel narrativo y estético, la falta de profundidad crítica del texto en general y la desmesurada insistencia barroca en el momento de su muerte, es más pregnante y decisiva.

Bajo la misma voluntad de perseguir lo imperseguido y capturar lo que huye, Miguel Pereira dirige *Che, Ernesto* (1997-1998). Se trata de un documental

¹⁸ El tratamiento de algunos personajes es simple y estereotipado: la muerte de la vieja María o de Níco López es lacrimógeno y excedido; los guerrilleros se presentan como sujetos indefensos y también como bandoleros suicidas.

que aspira duplicar el segundo viaje por Latinoamérica a partir del recorrido (con un presagiado resultado de transformación personal) realizado por Gerardo Klein y Carlos Envar “El Kadri”: un joven de 25 años productor de un programa de cable que nada sabe sobre el Che, y un abogado de 55 años ex militante de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), que conoce la vida de quien fuera uno de sus referentes. El film comienza con la presentación de los anfitriones y desde aquí quedan marcados y sin posibilidad de mediación, los lugares fijos desde los cuales se propone la identificación con el espectador. Mientras uno se convierte en el narrador de la historia, superponiendo su huella-palabra a la de Ernesto Guevara, el otro lo pregunta todo: dos prototipos cuidados, opuestos y complementarios. Uno es solidez, ausencia de duda o contradicción y desde ahí configura la imagen del Che y lo hereda; el otro trascenderá su ignorancia gracias al primero que oficia como guía en este viaje político-identitario.

Si bien el documental no busca ser un homenaje nostálgico sino revitalizar el compromiso social y político, por momentos adquiere cierto tono melodramático con la inclusión de elementos biográficos. La muerte de Guevara es un tema al que no se hace mención pues el film culmina con la llegada de los expedicionarios a Cuba; y la cultura latinoamericana, que aparece con frecuencia como identidad arrebatada que intenta revalorizarse, posee un tratamiento sin demasiada profundidad y que cae en lugares comunes.¹⁹

Resulta sospechosa cierta idea que recorre el film y es la de considerar a la generación setentista como la heredera legítima del legado del Che, adjudicándose la posesión de la imagen verdadera de América Latina y de Guevara. Pero conforme avanza el film, entre los dos viajeros aparecen rispideces. Carlos endilga la cuestión a la situación histórica política post dictadura que habría hecho incomprensible para los jóvenes el modo de participación política de los setenta. Si bien es reciente el esfuerzo social generalizado para entender las formas de militancia de aquellos actores sociales (especialmente la juventud), creemos que la recepción mutua es compleja e implica que la generación sobreviviente muchas veces no sea autocrítica y se dote de cierta superioridad estéril. La última escena presenta a dos adultos incomunicados que observan el mar, desde donde emergen fotos del Che

dispuestas en sucesión cronológica, un fluir de imágenes que deja a los hombres en un lugar que ya conocían, sin recortes personales, cuando heredar significa elegir, diferenciarse, respetar ese lugar del otro como futuro, abrir el espacio para la circulación del sentido. Consideramos que bajo cierta tendencia pedagógica, la perspectiva del texto filmico tiende a fijar al porvenir una forma premoldeada de heredar sin asumir las múltiples maneras que, actuales y con memoria, pueden seguir transformando el imaginario social. En la denodada tarea por ocupar el lugar imposible de los muertos, se oscurece la brecha que separa de ellos y se obstaculiza una memoria dinámica, autónoma y personal.

Deslizándose hacia otro modelo del heredar, que lo distancia de las propuestas que hemos descripto (*Diarios de motocicleta, Hasta la victoria siempre y Che, Ernesto*) Marcelo Schapces se propone con *Che un hombre de este mundo* (1997-1999) enhebrar testimonios y anécdotas de familiares, amigos y colaboradores cercanos de Guevara.²⁰ Este trabajo procesa el mito del Che haciendo pie por un lado en la recuperación íntima de la “persona Che” (emparentándose al primer Birri), y por otro, y esta es su innovación, en el abordaje explícito del tema de su muerte y el ritual en derredor de los restos. Es un texto que encara el problema del duelo (se ontologizan los restos, se opera bajo el lenguaje mediante ritos y se trabaja, en función del recorrido social pragmático que la figura de Guevara implica en la isla).

Se inicia con la conmemoración del aniversario de la muerte de Guevara que coincide con el traslado de sus restos, recientemente encontrados, hacia Cuba. En un primer momento a la manera de prólogo se ponen en paralelo: por un lado la celebración popular de recuerdo al Che, que combina fiesta ritual, música, danza y artes plásticas, retratado con enorme fuerza visual a partir de un montaje dinámico y creativo. Y por otro, los eventos formales en torno a la exhibición de sus restos, mostrando la enorme caravana que circula a su alrededor. Después de este prólogo, que plantea ya en sí mismo dos maneras diferentes de duelar y heredar, se pasa a un relato orgánico y ordenado de testimonios cronológicos que van desde la lucha en la Sierra hasta Bolivia. Cada entrevistado tendrá un primer

¹⁹ En numerosas oportunidades los planos de entrevistados y protagonistas son cerrados, compactos, homologando los territorios geográficos a descubrir, con los rostros a descifrar, procedimiento presente en *Diarios de motocicleta*.

²⁰ Es una ópera prima con una interesante dedicatoria: a Santiago Álvarez (referente clave en el cine documental latinoamericano, que junto a Birri, es el padre del cine político documental: padre desde el cual heredar) y a Envar “El Kadri”. Además en el inicio de la película aparece una cita de Juan Perón (padre de padres), sobre la *no* tumba del Che.

inter-título que separe su palabra de la de otros y lo presente indicando sus datos personales, delineando cierto recorrido histórico. Los relatos se organizan a partir de secciones que temáticamente dan cuenta de diversos perfiles del Che, a quién busca configurarse como *un hombre de este mundo*. Los testimonios se desarrollan alrededor de la idea de Historia (cuándo se hace la Historia, y cómo se es parte de ella con y sin conciencia) y se ven tensados por el peso que la imagen de Guevara tiene especialmente en Cuba, donde es estudiado casi como un prócer. El resultado final, sin eternizar la figura del Che, no problematiza las tensiones internas que se desplegaron a lo largo de su vida, tal como presentaría cualquier *hombre de este mundo*; el mito permanece bajo la idea de gran relato y no se explora la veta popular y folklórica, que aparece en los primeros momentos y resulta interesante.

Ubicado en la órbita del duelo y asumiendo la responsabilidad simbólica de trabajar sobre el proceso de hallazgo y recuperación de los restos del Che, Edgardo Cabeza presentó *Che, la eterna mirada* (1997, estreno 2005). La película resulta ser una de las más atrayentes a la hora de discutir y problematizar la figura de Ernesto Guevara. Tiene como núcleo central testimoniar el itinerario y marco social en el cual se produce la identificación y repatriado de los restos. Comienza a la manera de prólogo, por el corolario de la investigación, alternando los títulos de crédito sobre la lavandería de Valle Grande (lugar de duelo por antonomasia), con la declaración en rueda de prensa del jefe cubano del equipo de antropólogos forenses que realizó la búsqueda del cuerpo. El rodeo para declarar que efectivamente y después de treinta años se recuperan los huesos del comandante, ya en la declaración del antropólogo ya bajo la instancia de enunciación, responde a la urgencia (emergencia) paradójica de nombrar lo esperado y a la vez indecible.

Luego la película avanza cronológicamente entre una serie poético-reflexiva a cargo de una voz *over*, y otra que alterna entrevistas a distintas personalidades que formaron parte del escenario de la desaparición del Che y el desarrollo del proceso de búsqueda antropológica (aparición del cuerpo). Se configura una suerte de rompecabezas que abarca material de archivo, relatos orales y el acompañamiento documental de la labor científica, tratando de aproximarse a los bordes del mito del Che. La película se sabe limitada y apunta a señalar los recorridos que circundan a este “objeto” sin conseguir jamás dar con una totalidad. De ahí la apelación a la poesía y también a la construcción dramática de un pequeño diario que sigue el proceso de identificación de los restos. También se incluyen entrevistas

breves a los pobladores locales en relación a la vigencia del ejemplo del Che, entre las cuales el testimonio esperanzado de una muchacha en vigilia frente al Hospital Japonés es una llave para pensar en la forma de herencia configurada por el film, que precisamente cierra con unas palabras de Guevara hacia los jóvenes, donde se los exhorta a mantener un espíritu inconforme, sin formalismos, profundamente humano.

Es destacable para nosotros la introducción dentro de la serie poética de dos elegías²¹ (una de Miguel Hernández y otra de Javier Heraud) y la insistencia en explorar y desagregar visual y simbólicamente los “dos lugares” donde descansó el cuerpo del Che (lavandería y fosa común): estos elementos enfatizan la necesidad de memoria, justicia y también sutura, a partir del duelo social efectivo, para heredar desde un plano superador el mito del Che como aglutinador social de sentido.

Este film y *Che ¿muerte a la utopía?* comparten un tipo de abordaje poético-reflexivo, que siendo pluridimensional y polisémico, se ajusta bien a la estructura propia del mito que hemos visto previamente, auto-designándose además como recorridos parciales frente a una totalidad compleja y en movimiento perpetuo como es la imagen-mito de Guevara. *Che, un hombre de este mundo* resulta ser una película que se acerca a este modelo, aunque de forma limitada pues circunscribe el vuelo poético a la primera secuencia. Tanto *Diarios de motocicleta*, *Hasta la victoria siempre* y *Che, Ernesto* se organizan a partir de un solo eje del mito, si se quiere el más pretendidamente referencial (logos), sin un resultado, por lo demás, profundo en los dos primeros casos y escasamente crítico en el tercero. Los tres evitan la ambigüedad y como discursos compactos no dejan lugar a una dimensión simbólica de peso, ni se reconocen limitados frente al macro texto de la imagen del Che.

Continuando el análisis del *corpus*, y bajo la misma rúbrica en torno a la muerte del Che y el hallazgo de sus restos, pero discutiendo con la totalización de la figura de Guevara queremos detenernos en tres trabajos que reflexionan sobre el mito y sobre sí mismos a través del humor, la sospecha, la poesía y la parodia.

²¹ Subgénero de la poesía lírica que designa a todo lamento expresado a partir de una pérdida significativa.

Fernando Vargas Villazón presentó en 2005 *Di buen día a papá*. Esta coproducción argentino-boliviano-cubana es una ficción que trabaja la imagen-mito de Guevara a partir de la experiencia que del mismo tienen los pobladores de Valle Grande.²² Con dosis de humor, ironía y dramatismo, esta película mediante la alusión a la imagen del Che puede desplegar un atractivo juego de metáforas que es innovador. Está estructurada en cuatro partes con un prólogo y un epílogo que las enhebran. Desde 1997 hacia 1967 se exploran en paralelo la excavación de los restos del Che y las capas de historia personal de Mamina, Eva y Ángeles (madre-hija-nieta): el nudo central aquí es cómo se relacionan las generaciones y se configura la propia identidad a partir de la praxis del recorte de la herencia, tanto en lo personal como en lo social. Este sentido, por ejemplo, se desarrolla en el plano formal con las transiciones entre secciones: realizadas por *raccords* de mirada o movimiento (por oposición), son de carácter intergeneracional (entre padres e hijos) o en relación a la mirada de un personaje en tiempos distantes, y suelen desarrollarse en espacios de pasaje o bien bajo la metáfora del viaje aludida mediante distintos medios de locomoción.²³ Las ideas de juramento y promesa (como pronunciamiento y enlace perpetuo a alguien) suelen relacionarse con la de identidad bastarda y la decadencia de la herencia (estéril repetición de lo mismo). Pero también se problematiza el tema de la mirada: quién y cómo se mira, y qué praxis social acompaña esa mirada (la foto es memoria identitaria y prueba de vida/muerte/historia).

El fondo social que rodea a las tres mujeres está integrado por colectivos a veces parodiados, otras retratados con humor o amarga ternura: vallegrandinos, periodistas, militares, autoridades gubernamentales y jóvenes, son cuadros anónimos desde o hacia los cuales van y vienen las figuras principales. Articulando el sistema de personajes y el marco espacio-temporal, señalemos que los lugares y medios de pasaje son elementos claves para la trama: umbrales semánticos, puertas, ventanas, balcones, autobuses, helicópteros recalcan la idea de que las entradas

y salidas no son automáticas, sino que implican un movimiento simbólico que *produce* identidad y marca la relación establecida con el pasado y el futuro. Al respecto hay dos fuerzas que se oponen y tensan a cada personaje: una centrípeta que concentra, cierra, clausura el sentido y el movimiento, que obliga a repetirse (bajo este eje encontramos a Eva, Bienvenido y Trifón: padre e hijo duplican su profesión), y otra centrífuga que abre el sentido, empuja la salida de los sujetos y los restos del Che (en este eje se ubican el secretario, Ángeles, el joven argentino, el periodista francés). En medio de ambas fuerzas el sistema de personajes cuenta con dos figuras ambiguas y atrayentes que permiten y obturan los movimientos, desplegando la dinámica de la metáfora en un vaivén de entradas y salidas (la herencia): Mamina y Ramón, ya desde lo místico, ya desde lo estético capturan la mirada, como sentido de fe y creencia, testimonio y memoria.

Con *El día que me quieras* (1997) Leandro Katz se propone desmontar las condiciones de producción de la foto de Freddy Alborta, alternando una entrevista al fotógrafo y la fragmentación de la imagen.²⁴ Una serie expresiva enhebra la película y vuelve a poner en primer plano a la poesía como puente de comprensión y aproximación al mito. Esto implica un parentesco por un lado con Birri y Cabeza desde la articulación con el plano poético, y por otro con Vargas Villazón en la medida en que se concentra sólo en la captura y asesinato del guerrillero, cartografiando el escenario en el que sucedió el hecho. Los dos exquisitos intertextos que se conjugan en el plano poético son: “El testigo” de Jorge Luis Borges (que tematiza la mirada y la herencia a través del espacio y el tiempo) y “No hay olvido” de Pablo Neruda (que trabaja sobre la memoria y el tiempo). La serie cuenta con la voz *over* del director, e incluye en la banda visual imágenes del paisaje boliviano (alejado del prototípico altiplano yermo) y una metonímica ficcionalización.

El tema central es el espacio interno de la fotografía de Alborta como prueba de vida-muerte de Guevara y muy especialmente la mirada abierta del Che como núcleo del mito. La insistencia sobre la misma no es abyecta sino reflexiva, la música y la iluminación austeras colaboran a este objetivo. La instancia de enunciación es autoconsciente y no encubre su alcance: de ahí la formulación en *off* de preguntas, su repetición en inter-títulos, el relato poético enhebrador a su cargo y

²² El oportunismo de quienes aprovecharon el suceso histórico para hacer ganancias turísticas aparece en este film, y es retomado desde el documental por Matías Gueilburt con Jorge Lanata en un trabajo para History Channel titulado: *Los últimos días del Che* (2007).

²³ Por sólo mencionar un caso, señalemos que desde 1987 a 1977 el enlace de capítulos está dado por el movimiento inverso que realizan dos personajes femeninos antagónicos: Eva (madre) cierra la puerta de casa materna (vientre=herencia), Ángeles (hija) abre la misma puerta (como una mirada que busca la salida de su identidad).

²⁴ Es recomendable que el lector pueda acercarse a la película *Una foto recorre el mundo* (1981) de Pedro Chaskel, pues traza el extremo opuesto en el arco de imagen e imaginario mítico guevariano, haciendo un pequeño estudio de la foto de Alberto Díaz Korda.

el vagabundeo de la cámara cual mirada contemplativa. Se alterna entonces, una serie analítica (con las entrevistas) y otra poética, incluyendo archivos fotográficos y otros documentos.

En la imagen del Che muerto sobresale un rasgo compositivo: la presencia de testigos que observan y hacen circular su mirada, protagonizando con ese gesto, aquello que todos habrán de hacer: hablar y heredar.²⁵ Es interesante, además, que en ese descubrir el poder de la imagen se haga visible el fuera de campo (fuera de la mirada = fuera del lenguaje), en una operación de autorreflexión y conciencia sobre el marco simbólico que hace posible un modo de ver (y no otro): se repone la mirada sobre “las miradas”, y aparece como territorio aquello que el mapa encubrió (el exterior de la lavandería, los pobladores asistentes a ese improvisado velorio, los rostros de otros guerrilleros muertos, una mano del Che cubierta por su chamarra).

El cierre del trabajo corresponde a la serie poética e incluye una celebración boliviana, que parece dar cuenta de lo inapresable del impacto y ejemplo de Guevara, la trascendencia y el sentido flotante que excede cualquier testimonio o comprensión racional. Hay también un epílogo donde Katz expresa: “un prisionero es siempre sagrado”. Este pronunciamiento, explicita el núcleo estético y político del film subrayando cómo la belleza se acerca a lo indecible de la vida y la muerte, y el arte a lo desconocido.

Por último *Contr@site* (2003-2004) de Daniele Incalcaterra y Fausta Quattrini se propone reflexionar sobre la posesión de las imágenes, su manipulación y estatuto de verdad, y desplegar un complejo metalenguaje alrededor del dispositivo filmico e internet en el marco de la sociedad mass-mediática. El registro de la película se relaciona con el *monk-biography*, deformación del término *mock-documentary* (apropiación ficcional de la estética y convenciones del documental, pero dentro del género biográfico), en un intento de desdibujamiento de fronteras entre ficción y realidad. Frente a la exigencia de prueba de lo que ha sido se evidencia el cruce que permitió la fabricación de la imagen y su correlativa

²⁵ A propósito Katz señala: “Para Artaud, la acción del teatro como la plaga, es beneficiosa pues impulsa a las gentes a verse a sí mismas tal como son, causando la caída de la máscara, revelando la mentira [...] el cuerpo semidesnudo, descalzo, magullado, baleado y rodeado de soldados nos mira desde otro mundo con la autoridad completa y perfecta de su cuerpo [...] Es el lenguaje de Guevara: el Che es el autor” (2007: 25).

distribución. La película problematiza la relación entre el que manipula la imagen-referente y el espectador, quien es forzado a tener una conciencia intensificada en torno a los procedimientos de configuración del universo filmico.²⁶

La estructura de la película es una suerte de puesta en abismo: el marco “ficcional” es el registro para un film posterior del proceso de hallazgo de Guevara; dentro de aquel se da una contra-película a partir de la construcción de un sitio web que reelabora los testimonios de los habitantes de Valle Grande. Pero el centro de la estructura es el registro en clave personal de lo que sucede alrededor de Rafael: el encargado del sitio, que reflexiona acerca de la imágenes, su alcance, el mito del Che y los modos en que sus compañeros entienden la tarea audiovisual. La película se enlaza a la de Cabeza, pero además testimonia los negociados sobre la exclusividad de las imágenes en Valle Grande. El tono general del trabajo es la ironía, el humor y la parodia, y justamente creemos que a partir del cruce entre risa, respeto y mito se construye la forma de herencia de la película. Al respecto es pertinente el señalamiento que hace Colombes: “Hay también mitos de desdramatización en los que la risa parece dirigida a estimular la autocritica y la sana crítica, al poner al desnudo la distancia que separa a la conducta real del paradigma cultural, lo que más que erosionarlo, lo refuerza” (1991: 203). Lo que se busca desmontar y descristalizar a través de la irreverencia y el excentricismo es la configuración del Che Guevara como relato compacto, y discutir además con el formato documental exponiendo sus contradicciones internas y mostrando como a lo largo del tiempo se ha arrogado el derecho único a testimoniar ciertas problemáticas históricas y sociales.²⁷

El título medita sobre los lugares relacionados al mito. *Contr@site* como contra o fuera de sitio, “otro” sitio, que refiere al Sitio (lugar de los restos) que es un no-lugar, una tumba. Rafael señala que el retratar la utopía (del griego, *no lugar*) es la razón por la que Marco (Daniele Incalcaterra), el director, busca realizar

²⁶ “El conocimiento está hipersituado, emplazado no sólo en relación a la presencia física del realizador sino también en relación con cuestiones fundamentales acerca de la naturaleza del lenguaje, la autenticidad del sonido y la imagen documentales, las dificultades de verificación y el estatus de evidencia empírica en la cultura occidental” (Nichols, 1997: 98).

²⁷ “Los dogmas de bronce de las utopías, los dogmas de marfil de las vanguardias y los dogmas de hojalata de la cultura de masas y la publicidad dejaron poco espacio para el estallido puro de la risa y el sentimiento trágico de la vida, a los que se confina en la esfera de lo privado, como si no fuesen los nutrientes fundamentales del imaginario social, del mito y del arte” (*Op. cit.*: 205).

su película, pero se pregunta de qué utopía se trata, y en un llamado al trabajo de Birri sostiene que la misma puede ser real pero inverosímil. La toma final, inversión de la imagen del Che muerto en *La hora de los hornos*, retrata en un plano general contrapicado desde el fondo de la fosa a una parte de la comunidad de Valle Grande que mira ese lugar vacío y celebra una misa (no audible). La cámara se ubica en un campo vacío que siempre ha sido un fuera de campo (un contracampo, contrasite), y se yergue con el silencio.

Epílogo o conclusiones

“[...]”
y si tenemos suerte
puede
que también venga ese
que mira siempre a lo lejos
mientras nace el alba
en la profunda selva”.

Junio 26

“Al caer pidió que se me entregara el reloj, y como no lo hicieron para atenderlo, se lo quitó y se lo dio a Arturo. Ese gesto revela la voluntad de que fuera entregado al hijo que no conoció, como había hecho yo con los relojes de los compañeros muertos anteriormente. Lo llevaré toda la guerra”.

Julio Cortázar, “Sobremesa”, archivo sonoro

Recuperando nuestros conceptos nodales –mito, imagen agente, espectro y herencia– querríamos esbozar algunas conclusiones provisionales. Si se elige para consumir la acuciante tarea de *ser en el presente*, con una mirada dinámica que se enlace crítica e innovadoramente al pasado y al futuro, seríamos perseguidos para convertirnos en garantes de la circulación y recreación del lenguaje y la historia, y evitar la pérdida del filo del mito, para poder seguir repensando los sueños que colectivamente nombran a la sociedad de hoy. El cine, justamente, hace posible armar y desarmar autopistas de *sentido* que reconectan parajes alejados del desgarrado territorio social.

Así hemos recorrido buena parte de los films que tienen como eje fundacional a la imagen-mito de Ernesto Guevara. La organización del corpus, sin apelar a un criterio cronológico, nos permitió observar un arco de posibilidades de trabajo y herencia. Birri inaugura la construcción, dentro del campo del cine, de la imagen-mito del Che, es el primero en intentar comprender su peso social y simbólico. Incalcaterra-Quattrini clausuran esa misma operación desde la deconstrucción del discurso que porta la imagen de Guevara, a partir de un relato complejo opuesto al primer Birri, que posibilita una mirada renovadora sobre el mito. En el centro del corpus observamos los films que se saben perseguidos por esa imagen-relato inabarcable y se dedican exclusivamente al tópico de la muerte del Che, y pueden ser vistos como umbral, entre una serie de trabajos ligados a lo referencial y otra cercana al plano metafórico y poético.

Los trabajos de Birri pueden comprenderse a manera de díptico, construcción y deconstrucción de la imagen-mito del Che como equivalente de la utopía; por eso preferimos pensarlos como una serie auto-sustentable aunque se compartan estrategias audiovisuales con otros films. En su primera película, humanizó al personaje histórico y ofreció un mayor conocimiento sobre su figura, apelando al testimonio del padre como voz de autoridad exclusiva; estrategia que se repetirá en muchos documentales posteriores. Además, al recurrir a las cartas escritas del Che a sus hijos y a Fidel sentará un importante precedente, procedimiento de evocación que también será una constante. En la segunda, indagó sobre el peso que en el imaginario colectivo tiene la imagen-mito del Che y las consecuencias en el campo social; impulso que volverá a aparecer en los films de Vargas Villazón, Katz e Incalcaterra-Quattrini. La exposición de vacíos mnémicos y contradicciones permite, una herencia múltiple y creativa, con una posición crítica respecto de formas fosilizadas que imposibiliten el diálogo y la memoria entre generaciones. Incluyendo logos y poesía, los films generan nuevos discursos posibles en un sentido social abierto al porvenir.

Walter Salles, Juan Carlos Desanzo y Miguel Pereira, plantean la búsqueda y rescate del joven Guevara desde un plano autobiográfico (utilizando sus diarios personales) y pretendidamente histórico (acudiendo a distintas biografías), con una intención que querría acercarse al polo referencial o logos del mito. Sin embargo la eliminación de contradicciones tanto del personaje como del relato (compacto, sin ausencias, donde todo llega a descubrirse) y la hibridación con motivos audiovisuales que, aparentemente, son poéticos (melodías estéticas en

el decoupage, trabajo en la fotografía, banda sonora), producen un discurso que carece estructural y formalmente de aquella tensión interna que mencionábamos respecto del mito. Se trata de textos orgánicamente cerrados, sin productividad en términos de discusión futura, donde predominan los estereotipos audiovisuales. A veces se cae en la monumentalización y espectacularización del mito, otras se oscurece el sentido y contexto histórico-político que lo hace funcionar en el campo social. La herencia, en general, queda ligada a la conservación de las formas existentes, sin posibilidad de nuevas mediaciones conflictivas o recortes personales, quedando el porvenir encerrado en la repetición de lo mismo.

Marcelo Schapces y Edgardo Cabeza, con formas y resultados distintos, abordan el duelo y la identificación de los restos del Che. Son trabajos que pueden verse juntos, pues se complementan desde el plano temático, aunque no así en el formal y estructural, pues el de Cabeza es más pluridimensional que el de Schapces. El primero indaga sobre el rito que envuelve al mito, pero no profundiza, vuelve a apelar a la voz de autoridad de aquellos que lo conocieron. En esa búsqueda de testimonios está el impulso referencial que opaca el costado metafórico del mito. En el segundo los entrevistados quedan respaldados por el discurso científico. Sin embargo este polo (analítico) descansa sobre el movimiento constante del plano poético que anima y acompaña al logos. En esta película es donde más acabadamente desarrollan su juego paradójal las dos faces del mito.

Luego, los tres últimos trabajos del corpus se tensan hacia el polo metafórico-simbólico, ampliando el mito desde la deconstrucción del mismo. Todos tienen una fuerte estructura interna, que suele evidenciarse a través de distintos procedimientos de autodesignación del relato. Trabajan específicamente con la imagen, su poder e impacto social; pero la misma no es un centro que se persigue y defiende obsesivamente, sino que advirtiendo la complejidad que porta es abordada desde una perspectiva reflexiva y modesta. Se permiten los vacíos en el relato, el mito y la foto; se incluye lo no dicho-visto, y reconociéndose personal, el ejercicio de mirada y memoria que proponen abre el discurso a nuevos textos e imágenes posibles. Vargas Villazón hace hincapié en el territorio de creencia y esperanza sobre el que gravita cualquier acto simbólico y praxis de herencia, a la vez que pone en primer plano el problema de los legados bastardos. Katz ofrece un cuidadoso trabajo de análisis de la imagen a través de la deconstrucción de la foto de Alborta y distintas entrevistas, pero atravesado por una lograda dimensión poética, que manifiesta la estructura

propia del mito en la película misma. Incalcaterra-Quattrini, hacen gala de una ironía reflexiva llena de humor, y su film posee ambas dimensiones del mito (lo simbólico aquí cobra la forma de la sospecha); siendo altamente productivo, en términos de discurso, el uso de las imágenes alejadas del estereotipo visual. Creativa e innovadora, esta producción refresca la mirada sobre el mito de Guevara, entendiéndolo como un macrotexto visual problemático y contradictorio por sus diversos usos sociales.

Podríamos decir entonces que, la imagen-mito del Che no se deja “ajustar” a los márgenes convencionales: su fuerza radica en recordarnos y espejarnos en lo aún no dicho, aún no visto, *como lo por-venir en nosotr@s mism@s*. Los trabajos que incluyen orgánicamente las dimensiones poética y reflexiva, señalan lo inacabado de la experiencia mítica, multiforme y abierta al acontecer, y la necesidad de análisis, que ella misma entraña. Esos films marcan que, es en el umbral, trabajando formalmente en sintonía con su estructura, donde es posible heredar y seguir enriqueciendo y hablando con y del mito, tal como se habla con y de los espectros.

Bibliografía

Barthes, Roland (1985), *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Brunzual, Alejandro (2007), *El rostro de Prometeo resistente. Cine e iconografía del Che Guevara*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional.

Canghi, Adrián (2007), “El rostro en el documental como drama político”, en Sartora, Josefina y Silvina, Rival (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería.

Cinemas d' Amerique Latine (1998), N° 6, número dedicado a Ernesto Guevara.

Colombres, Alfredo (1991), “La zona sagrada del mito”, en Acha, Juan, Alfredo Colombres y Ticio Escobar (eds), *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.

Comolli, Jean-Louis (2002), “El espejo de dos caras”, en Yoel, Gerardo (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas.

Cooke, John W. (S/D), “Apuntes sobre el Che”, *La escena contemporánea. Guerra, violencia y política*, N° 3.

Derrida, Jacques (1995), *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo, y la nueva internacional*, Madrid, Trotta.

Hübner, Kart (1996), “La actualidad de lo mítico” en *La verdad del mito*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Joly, Martine (2003), *La interpretación de la imagen. Entre memoria, estereotipo y seducción*, Madrid, Paidós.

Kohan, Néstor (2008), “Las muchas caras del Che”, *Revista Ñ*, N° 246, junio.

Labourdette, Sergio (1987), “Sociopolítica del mito” en *Mito y política*, Buenos Aires, Traquel.

Mangieri, Rocco (1998), “El cuerpo del Che: el gesto que muestra, el dedo que apunta”, *Cuadernos de Investigación y documentación*, N° 1, Mérida, Universidad de los Andes Facultad de Arquitectura y Arte.

Mardones, José (2000), *El retorno del mito*, Buenos Aires, Editorial Síntesis.

Mestman, Mariano (1999), “La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del “Che””, en revista *Secuencias*, segunda época, II semestre.

Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.

Revista Ñ (2007), N° 209, Septiembre, número dedicado a Ernesto Guevara: “Por qué el Che es un mito”.

Taibo II, Paco Ignacio (2009), *Ernesto Guevara también conocido como el Che*, Buenos Aires, Booket.

Trombetta, Jimena y Paula Wolkowicz (2009), “Un ensayo revolucionario. Sobre La hora de los hornos, del grupo Cine Liberación”, en Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social argentino (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

Weinrichter, Antonio (2005), *El cine de no ficción. Desvíos de lo real*, Madrid, T&B Editores.