

La última imagen sacra de la revolución latinoamericana[#]

por Mariano Mestman (Conicet)

*“en algunos casos extraños la tragedia de la muerte de un hombre
completa y ejemplifica el sentido de toda su vida”*

(John Berger, 1967/1968)

*“el final brutalmente elocuente del Che fue como un relámpago
que iluminó de golpe toda su admirable trayectoria”*

(John William Cooke, 1967/1968)

Entre las imágenes políticas de mayor circulación de las últimas décadas se encuentran las de Ernesto Che Guevara. Mucho se ha dicho sobre los siempre renovados significados que adquirieron a través del tiempo y los diversos sitios donde se difundieron; en el caso de las fotografías, de la enorme distancia entre las condiciones políticas y culturales de la época en que fueron captadas y períodos posteriores donde fueron (son) utilizadas o recibidas. Asimismo, se ha cuestionado el vaciamiento de sentido de la epopeya guevarista en el consumo contemporáneo de posters, camisetas, vasos, sellos o tarjetas postales con su figura, muchas veces como parte de los usos y abusos de la industria cultural.¹

Aunque son muchas las imágenes que alcanzaron gran circulación en diversas partes del mundo hay dos que por razones y con objetivos políticos en principio diferentes, aún opuestos, tuvieron una amplia difusión en los años inmediatamente posteriores a la muerte del Che. Por un lado la famosa fotografía de Alberto (Díaz Gutiérrez) Korda del rostro con la boina con la estrella de cinco puntas y la mirada fija en el horizonte y, por otro, la fotografía de su cadáver tendido en una camilla sobre la mesada de hormigón del lavadero del Hospital de Vallegrande, dónde había sido trasladado tras su ejecución en La Higuera. La más conocida, pero no la única, es aquella tomada por el fotógrafo de prensa boliviano Freddy Alborta en la que el cuerpo está rodeado por militares y soldados de ese país, un agente de inteligencia norteamericano y periodistas.

[#] Una versión más corta de este artículo en: *Letterature d'America* (Dipartimento degli Studi Americani, Università di Roma 3), Roma, n.95, 2003, págs. 125-153.

¹ El fotógrafo suizo René Burri reencontró un célebre retrato suyo de 1963 del rostro del Che “triumfante”, estampado sobre cojines en las tiendas de Champs-Élysées (Citado en: Michel Guerrin, *Profession Photoreporter*, Paris, Gallimard, 1988, pág. 167)

Si la primera fue utilizada por toda una generación como símbolo de la rebeldía vinculada a la Revolución en las banderas y estandartes de los grupos contestatarios e incorporada a la memoria visual de las luchas políticas desde los años sesenta, la segunda (con sus variantes) tuvo una circulación temporalmente más limitada pero también muy significativa, ya que como radiofoto alcanzó los periódicos del mundo en el mismo momento de la caída del Che con el objetivo de mostrar, de probar que había sido capturado y estaba muerto.

Dos documentales realizados en momentos históricos posteriores a la “época del Che” (la larga década del sesenta, digamos), se detuvieron en sendas imágenes. Con estilos diferentes, tienen entre sus méritos aportar el testimonio de los fotógrafos que captaron cada una de ellas.

En *Una foto recorre el mundo* (1981), el cineasta Pedro Chaskel trabaja sobre la fotografía tomada por Korda durante el acto del 5 de marzo de 1960 en La Habana donde se homenajeaba a las víctimas del sabotaje al barco La Coubre. En el inicio mismo del documental, Korda rememora el momento en que captó la imagen: recorriendo con su cámara los personajes de la tribuna del acto, recuerda que la cara del Che (ubicado en un segundo plano) se le aparece como “metiéndose” en el visor de la cámara, causándole tanta impresión que instintivamente se vuelca hacia atrás, como “asustado”, y apreta el obturador. Se trata del impacto provocado por una figura que podía considerarse legendaria.

También cuando en octubre de 1967 Freddy Alborta fotografió el cadáver del Che, se trataba de una figura ya “mitológica”, dice, de reconocimiento mundial. En este caso el impacto sobre el fotógrafo se asocia a la situación especial en que se encuentra, asistiendo a la presentación pública del cuerpo a la prensa nacional e internacional, en un escenario montado por las autoridades bolivianas. En esta imagen se detiene el artista y cineasta Leandro Katz en *El día que me quieras* (1997), fragmentándola para intentar comprender su poder.

A través de su investigación para este proyecto, Katz devuelve autoría a esa fotografía que había circulado por años como propiedad de una agencia informativa, pero que aún habiendo cumplido su función de foto de prensa inserta en las leyes de organización y distribución de los medios masivos, es obra de un autor, Alborta, quien recupera su lugar y saca a la luz sus otras fotografías tomadas en Vallegrande. La cámara de Katz repone el trabajo por detrás de la imagen, el ritual cotidiano del fotoperiodista revelando los negativos celosamente guardados pero ya no para vender la foto por 75 dólares a la agencia informativa deseosa y urgida por comunicar al mundo las últimas noticias, sino para indagar en las zonas menos conocidas del suceso.

A partir del testimonio de Alborta en tanto testigo ejemplar (y cuyo valor se acrecienta en relación con su reciente fallecimiento), el film regresa sobre varios de los temas menos conocidos de las últimas horas del Che así como sobre otros pendientes a los que remite el registro fotográfico; cuestiones que por su fuerte impacto no habían sido hasta allí objeto principal de indagación, por lo menos visualmente². La mirada de Katz sobre los márgenes y los detalles de esa imagen desencadena los recuerdos de Alborta de ese instante singular de su (la) historia: las miradas cruzadas de los presentes, la mano izquierda del Che sospechosamente cubierta, los cuerpos de otros guerrilleros desparramados en el piso, la puesta en escena para los periodistas, el punto de vista del fotógrafo, la semejanza con grandes obras del arte universal.³

Umberto Eco⁴ incluyó la fotografía del cadáver del Che entre un conjunto de “fotos ejemplares que hicieron época”; imágenes convertidas en mito y que condensan diversos discursos; imágenes que remiten a otras anteriores o posteriores; fotos, cuadros, afiches que trascienden sus personajes o temas para expresar conceptos y funcionan no como descripción de un caso sino como razonamiento; lo simbólico como productor de lo real, atravesando lo político-público y lo privado. Un tipo de imagen que “en el momento en que aparece comienza su tarea comunicativa”.

En este caso, ese momento es el inmediatamente posterior a la muerte de Guevara, los últimos años de la década del sesenta; una coyuntura, en la que nos centraremos en estas páginas, donde la significación de esa imagen sería disputada entre el ímpetu insurreccional de la revolución latinoamericana y las necesidades represivas de las fuerzas de seguridad continental.

I.

Pocas horas después de la captura y asesinato de Ernesto Guevara entre el 8 y 9 de octubre de 1967, el lavadero del Hospital de Vallegrande se convierte en improvisada morgue tercermundista. Hasta allí llegan al día siguiente los reporteros para certificar una muerte; función esencial de la fotografía *de* prensa, con su efecto-verdad, su efecto-realidad; de la

² Aunque son temas presentes en las biografías. Véase una breve reflexión sobre algunas fotos en el libro ilustrado *Che, sueño rebelde*, Buenos Aires, Planeta, 1997, págs. 188-195. Con texto de Matilde Sánchez .

³ El detallado recuerdo de Alborta y el cuidado trabajo de edición de Katz parecen conducir al espectador a la propia escena de Vallegrande: a través de los escasos pero fundamentales registros fílmicos incorporados, del efecto de “animación”, de leve movimiento, logrado con el montaje de fotografías de quienes rodean el cadáver, de una enfermera que “gira” hacia los militares, del rostro del Che que “se desplaza hacia delante” cuando Alborta recuerda la impresión que le había causado.

⁴ Umberto Eco, *La guerre du faux*, sección “Lire les choses: un photo”, Paris, Grasset, 1986. Citado en:

fotografía que, ya inserta *en* la prensa, desplegará su función informativa y probatoria de los hechos.

Como sabemos, ese es el objetivo del gobierno boliviano y los agentes norteamericanos. Por eso se facilita el traslado en avión de periodistas, fotógrafos y algún camarógrafo. Por eso la preparación del cuerpo, su exposición con los ojos abiertos, la cabeza un poco elevada, la insistencia en colocar junto al cadáver del Che una revista con una foto de su rostro, para poder compararla. Modos de la autenticación pública, insuficientes para la identificación institucional que requiere la magnitud del hecho pero que permiten dejar testimonio ante el mundo del final del Che y con ello, se cree, comunicar el fracaso de la insurrección en América Latina.

En ese pequeño recinto Alborta se mueve con cuidado, busca ángulos propicios, encuadres apropiados para registrar un cuerpo que, recuerda, le había provocado una fuerte impresión, en particular esa mirada como de una persona viva. La profunda sensación de estar fotografiando un Cristo.

Podemos pensar que esta figura, un Che que remite a un Cristo, no deriva sólo de la composición de los registros fílmicos y fotográficos tomados en Vallegrande, como el logrado por Alborta; sino fundamentalmente del propio referente: de la disposición del cadáver en el ambiente, del modo en que había sido expuesto, de la preparación del cuerpo y el rostro, aún cuando fueran intervenciones con otros objetivos.

Es decir, existen imágenes tomadas pocas horas antes del asesinato en La Higuera donde se lo ve de pie, serio, entre abatido y enojado, el cabello y la ropa sucios y desalineados, el rostro en parte cubierto por una sombra que difumina la barba sobre el pecho, la camisa abierta, conducido con las manos esposadas adelante; un retrato que se asemeja más al de un delincuente o un bandido que al de un detenido político, un revolucionario. Ya en la lavandería de Vallegrande, junto a su cuerpo ubicado en la camilla sobre la mesada, yacen los cadáveres de otros dos guerrilleros también capturados con vida y asesinados en La Higuera, Willy y el Chino, a los que –lógicamente- casi nadie prestó atención en ese momento. En algunas fotografías o registros fílmicos se los ve tirados en el piso, uno junto al otro, con el mismo polvo y tierra en sus rostros y en sus vestimentas rotas con que habían sido capturados.

El cuerpo del Che, por el contrario, había sido preparado por sus captores antes de su exhibición a la prensa. Como fue ya observado, se lo había lavado, peinado e incluso recortado parte de la barba, junto con la citada presentación con los ojos abiertos para su

Martine Joly, *La imagen fija*, Buenos Aires, La Marca, 2003, págs. 160-161.

identificación. Pero en ese mismo movimiento se producía un resultado no esperado. “Una metamorfosis completa”, dice Castañeda: “...(el Che) se había convertido en el Cristo de Vallegrande, reflejando en sus límpidos ojos abiertos la tranquilidad del sacrificio consentido. El ejército boliviano cometió su único error de campaña una vez consumada la captura de su máximo trofeo de guerra. Transformó al revolucionario resignado y acorralado, al indigente de la Quebrada del Yuro, vencido con todas las de la ley, envuelto en trapos y con la cara ensombrecida por la furia y la derrota, en la imagen crística de la vida que sigue a la muerte. Sus verdugos le dieron rostro, cuerpo y alma al mito que recorrería el mundo (...)”.⁵

Este y otros biógrafos se refirieron a la rápida difusión entre los pobladores de Vallegrande de la impresión del parecido con Jesucristo, transmitida por quienes se enfrentaron al cadáver. Se trata del relato de una experiencia directa que se repetiría a partir de la circulación de las imágenes fotográficas y fílmicas por el mundo.

Si esas otras imágenes de los cuerpos de Willy y el Chino se asemejan a las de víctimas de guerra, seres anónimos captados en el momento mismo de los hechos, en este caso sin siquiera un burocrático ordenamiento para su individualización, por el contrario la imagen del cadáver del Che, aunque por un lado cumple la citada función probatoria, al mismo tiempo entonces asume una importante potencia evocativa.

II.

Diversos autores retomaron en años posteriores la vinculación que John Berger había propuesto apenas ocurridos los hechos entre la radiofoto que recorrió el mundo y *La lección de anatomía del doctor Tulp* de Rembrandt y el *Cristo Muerto* de Mantegna.⁶

Martine Joly⁷, por ejemplo, la consideró entre otros ejemplos de funcionamiento de la alegoría en la fotografía de prensa. En este caso, al poner en juego ambas obras pictóricas, las referencias icónicas complejizarían la interpretación ya que se trataría de confrontaciones contradictorias: “Entre sacrificio y disección -dice Joly- vemos cómo la interpretación de la muerte del Che se enriquece de la alegoría fotográfica...”.

Rocco Mangieri⁸ propone el cruce en esta imagen de tres grandes temas (el cuerpo místico-cristiano, el cuerpo médico-anatómico, el cuerpo de la cacería) que traducirían tres significados: el cuerpo depuesto luego del martirio, el de la piedad; el cuerpo funcional a la

⁵ Jorge Castañeda, “Muero porque no muero”, *Cinemas d'Amérique latine*, núm. 6, Toulouse, 1998.

⁶ “Che Guevara Dead”, *Aperture*, Vol. 13, Núm. 4, 1968, págs. 36-38.

⁷ Martine Joly, *op.cit.*, pág. 169.

⁸ Rocco Mangieri, “El cuerpo del Che: el gesto que muestra, el dedo que apunta”, *Cuadernos de Investigación y Documentación*, núm. 1, Mérida, Universidad de los Andes, 1998, págs. 34-39. Agradezco a Gustavo Aprea por facilitarme el texto y por su gentil lectura y comentario del presente artículo.

ciencia racional, el de la autopsia; el cuerpo de la presa, cuerpo-trofeo. Al mismo tiempo, vincula el gesto de indicación del cadáver por parte del oficial boliviano en la fotografía, a tres tipos de miradas correspondientes a los temas y significados citados (mirada de la piedad y del dolor, mirada analítica y mirada de la posesión) y remite en cada caso a su presencia en grandes pintores del arte occidental.

También Susan Sontag⁹ al referirse a la imagen en cuestión recuperó la involuntaria semejanza con los cuadros. En su estudio general sobre la fotografía, Sontag observó que aunque el significado de una foto, su peso moral y emocional, depende del contexto en el que circula, ninguna situación particular le asegura un significado estable, porque en cada nuevo contexto de uso –en especial político- se desdibujan los usos de contextos anteriores u originales que eventualmente pasan a ser “suplantados por otros, ante todo, por el discurso artístico capaz de absorber cualquier fotografía”. En este marco, Sontag ubica la radiofoto del cadáver del Che como ejemplo de imágenes que remiten, “desde un principio”, a otro tipo de imágenes, observando que “la fuerza de (esta) fotografía deriva en parte de lo que tiene en común, como composición, con estas pinturas”, así como que “el hecho mismo de que esa fotografía sea inolvidable indica su potencial para ser despolitizada, para transformarse en imagen atemporal”. Frente a esto, Sontag recordaba el interés de Walter Benjamin por la función del epígrafe (“como instrumento para rescatarla de las rapiñas del amaneramiento y conferirle un valor de uso revolucionario”), y entendía el texto de Berger justamente como un extenso epígrafe que buscaba “consolidar las asociaciones políticas y el significado moral de una fotografía que (...) le parecía demasiado satisfactoria estéticamente, demasiado sugestiva iconográficamente”.

En este sentido, conviene volver una vez más al texto del escritor inglés, tal vez el primer intento de disputa del significado de esta imagen. Porque contra las intenciones significativas del Poder, Berger sugería que su efecto podía haber sido muy diferente. Al preguntarse por su significado y establecer las comparaciones referidas, precisaba las semejanzas de composición entre las obras pictóricas y la fotografía. Y en el caso del Rembrandt, también semejanza “de función”. Pero junto a éstas similitudes funcionales, gestuales, de disposición del(os) cuerpo(s), destacaba otra en el orden de lo emocional entre la fotografía y la representación de Cristo en el Mantegna. Consideraba que las sensaciones por él mismo experimentadas al ver la foto en el periódico eran muy próximas a lo que imaginaba como la reacción que podría haber tenido hacia el *Cristo Muerto* un creyente contemporáneo, y agregaba:

⁹ Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (1977), Barcelona, Edhasa, 1996, págs. 116-119.

“Cuando hoy miro la foto, sólo puedo reconstruir mis primeros sentimientos confusos. Guevara no era ningún Cristo. Si vuelvo a ver el Mantegna en Milán veo en él el cuerpo de Guevara. Pero esto es sólo porque en algunos casos extraños la tragedia de la muerte de un hombre completa y ejemplifica el sentido de toda su vida. Soy extremadamente consciente de eso respecto de Guevara, y algunos pintores también eran conscientes de ello respecto de Cristo. Tal es el grado de correspondencia emocional.”¹⁰

Estas observaciones respecto de las reacciones y sensaciones de creadores y creyentes –realizadas con la ayuda de la imaginación histórica, como aclara el autor-, resultan de interés porque trascienden la remisión significativa a la serie pictórica hacia un tipo de experiencia diversa.

Es decir, la lectura centrada en la remisión alegórica de una segunda significación de esta fotografía hacia las obras citadas¹¹, en relación fundamentalmente con las semejanzas compositivas (o también funcionales), orienta el posible desvío del sentido de la imagen fotográfica fundamentalmente en dirección del discurso artístico y, en consecuencia, tiene un alcance social limitado, difícilmente generalizable. Porque la competencia cultural requerida para transitar el camino significativo de la referencia alegórica observada por Joly (reconocimiento de una vasta porción textual que pone en juego imágenes ya vistas, códigos ya conocidos, iconogramas familiarizados por la intertextualidad) alcanza a sólo una parte reducida de la población mundial, un sector de sus capas ilustradas con acceso a la cultura universal, con un capital cultural que incluye por lo menos esa zona de la historia del arte. Una lectura posible pero diversa de la que sobre la misma imagen fotográfica (o similares) realizarían otros receptores que en esa misma coyuntura, aún desconociendo las pinturas citadas, podían participar de sensaciones o emociones similares a las referidas por Berger. Por ejemplo, entre las clases populares de América Latina donde la tradición e iconografía cristiana constituía un elemento más que significativo de la cultura popular. Allí, la semejanza con la representación crística puede incluir pero fundamentalmente trasciende el conocimiento de obras particulares y remite de modo más general a la influencia de un extenso legado iconográfico en la tradición e imaginaria religiosa de adoración de santos y cristos heridos o flagelados.

Más allá de la posible semejanza de la imagen del cuerpo del Che con rasgos físicos que remitan a la “figura de Jesús”, el de la historia y la cultura tal como se conoce en la

¹⁰ John Berger, “Che Guevara Dead”, op.cit.

¹¹ Podrían incluirse otras como el *Cristo yacente* o *Cristo en el sepulcro* de Holbein el Joven (véase *Che, sueño rebelde*, op.cit., págs. 194-195) o *La lección de anatomía del doctor Joan Deyman*, de Rembrandt, que evoca el Mantegna. También otras referidas en Mangieri, op.cit.

representación occidental, lo que podría ponerse en juego entonces es la evocación de la figura del Cristo de la fe y el evangelio, en relación con su rol de mesías, con su misión.¹²

Ahora bien, sin olvidar que estas imágenes remiten a un tipo de dolor padecido por divinidades o mártires cristianos, opuesto al dolor considerado “justo” del “merecido castigo a los infieles”¹³, podemos pensar que en una coyuntura histórica de expresión pública de tendencias progresistas e incluso revolucionarias en la Iglesia Católica, la figura del *Che-Cristo* reunía las condiciones para integrarse como símbolo de las luchas de liberación regional. Nos referimos a la posibilidad de resignificación de esa imagen fotográfica (con sus variantes difundidas en la prensa mundial), en el mismo momento de las relecturas de la vida (y la muerte) de Cristo a fines de los años sesenta. Época caracterizada por la radicalización política (Argelia, Cuba, Vietnam, el Tercer Mundo y el Mayo Francés), a la que no es ajena una radicalización religiosa que busca articular la misión pastoral de la iglesia con la práctica revolucionaria. Con por lo menos una década de diálogo entre católicos y marxistas, son los años de los curas obreros y la emergencia en América Latina de la que poco después se denominaría Teología de la Liberación. De 1968 es la Conferencia del Episcopado latinoamericano en Medellín y de 1967 el documento de los obispos latinoamericanos que hacían su “opción por los pobres”, así como la muerte en combate del cura guerrillero colombiano Camilo Torres, que al igual que el Che -aunque sin alcanzar su dimensión- pronto se convertiría también en un símbolo regional¹⁴. En Argentina, por ejemplo, ese proceso cristalizó en mayo de 1968 en la confluencia de un conjunto de sacerdotes y laicos en el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, y era expresado y promovido desde fines de 1966 en las páginas de la revista *Cristianismo y Revolución*, dirigida por el ex seminarista Juan García Elorrio.

En un momento en el que al mismo tiempo reaparece politizada una figura de larga tradición, la del bandolero social como rebelde y héroe de causas populares, no es extraño entonces encontrar en algunos poblados bolivianos, en los mismos días de la actividad guerrillera del Che, un pequeño afiche del rostro de un Cristo de mirada seria y profunda, con el pelo y la barba tupidos, acompañado por un texto donde se lo describe como un hombre mal

¹² Peter Malone, “Jesus on Our Screens”, en: John R. May (editor), *New image of religious film*, Kansas City, Sheed and Ward, 1997. Agradezco a Ricardo Yañez que facilitó este texto.

¹³ A este último se ha referido el artista León Ferrari en su cuestionamiento ético de la representación de las violencias bíblicas en frescos, esculturas y cuadros de grandes maestros del arte occidental.

¹⁴ Así lo percibió también el diario *La Prensa* (11/10/67), que comparó sendas muertes en nota de tapa firmada por Carlos Villar-Borda.

alimentado, asociado a la gente común, obrero, buscado por subversión y conspiración contra el gobierno establecido.¹⁵

En ese marco, la imagen de un cristo joven, rebelde/revolucionario o incluso guerrillero¹⁶ alcanza una fuerza significativa que es posible pensar, entonces, entre las condiciones de lectura de las imágenes del cadáver del Che en América Latina.

Por supuesto, este es sólo un horizonte imaginario posible de delimitación del desvío significativo de la fotografía. Aunque es difícil establecer con precisión el(los) significado(s) con que en definitiva se recibió la imagen del cadáver del Che, podemos en cambio indagar en los diversos modos en que fue reapropiada, por ejemplo en la Argentina, como motivo en la producción cultural o en su uso político en esos mismos años.

III.

La figura del Che, asociada a la Revolución Cubana, constituyó durante la década del sesenta una referencia ineludible para un amplio abanico de trabajadores de la cultura progresistas o de izquierda, y su asesinato repercutió inmediatamente en la producción de los artistas plásticos argentinos.

Se trata de un momento de encuentro del arte y la política que desde mediados de la década se manifiesta por ejemplo contra la intervención norteamericana en Vietnam con el conocido episodio de censura de la propuesta de León Ferrari, *La civilización occidental y cristiana*, para el Premio Di Tella 1965 y, entre abril y mayo del año siguiente, con la muestra colectiva *Homenaje al Vietnam* realizada en la Galería Van Riel con la participación de más de 200 artistas de variadas corrientes estéticas y posiciones políticas.

Ya instaurado en junio de 1966 el régimen militar de la denominada “Revolución Argentina”, desde fines de 1967 y en los años siguientes se suceden una serie de obras, acciones y muestras colectivas a propósito de la figura del Che que involucran a diversas tendencias de plásticos; eventos interrumpidos por la censura oficial y cuyas imágenes en general remiten al Che vivo, al dirigente de la Revolución Cubana, o al “guerrillero heroico”.

Además de constituir el motivo principal de la primera de dos importantes muestras colectivas dedicadas al Che y realizadas en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP)

¹⁵ Cartel encontrado por Leandro Katz durante su investigación para *El día que me quieras*.

¹⁶ Beatriz Sarlo observa que la figura del cristo guerrillero alcanzó representación iconográfica en la citada *Cristianismo y Revolución*, que en 1971 publicó un pequeño dibujo de un Cristo con un fusil al hombro. Describe la autora: “un Cristo muy joven, salido del film de Pasolini (...), estilizado como un ícono o como un dibujo *art déco*, con larga melena lacia y una barba perfectamente simétrica, rodeada su cabeza por el halo de la santidad, con una expresión de durísima fijeza en los ojos rasgados (una imagen contemporánea, algo pop, con mucho de hippie y de profeta rockero); lleva al hombro un fusil último modelo, cuyo caño perfectamente geometrizado es el marco recto y definido de la ilustración”. (*La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo

en 1967 y 1968, la imagen de Korda (o similares o alusivas construidas ad hoc) fue trabajada con variantes en telas y afiches por artistas de distintas tendencias del arte político del período como León Ferrari, Carlos Alonso, Ricardo Carpani, Antonio Berni o Roberto Jacoby. A diferencia de otros casos, este último se permitió recurrir a una sutil provocación: elaboró un *antiafiche* que se distribuyó como parte del material de una publicación con formato especial, una revista-sobre que en su interior contenía folletos, documentos, historietas sobre la situación política y cultural. Contra un fondo rojo ubicó en el centro del tercio superior del cartel una reproducción en blanco y negro de la foto de Korda, acompañada con un sencillo pero ingenioso texto en letras blancas que desafiaba a quien lo recibía: “un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared”.

Más allá de este último uso singular (con toda su carga anticipatoria), es comprensible que fueran esas imágenes del Che las más utilizadas en las luchas sociales o en las representaciones artístico-políticas de esos años. Pero también la imagen del cadáver fue incorporada, de modo alusivo o directo, con objetivos de homenaje o denuncia, destacándose el trabajo de Carlos Alonso.

A fines de los sesenta, Alonso ya había incorporado los principales temas de la realidad social y política a su obra y venía desarrollando una intensa actividad en muestras colectivas como las organizadas por la SAAP, cuya comisión directiva integraba. Habiendo transitado los caminos del compromiso artístico durante los años cincuenta y sesenta, en 1967 se alejaría del Partido Comunista, al que había estado afiliado por mucho tiempo, a raíz de la polémica suscitada por su audaz mirada sobre y más allá del cuerpo lacerado de los últimos tiempos de Lino Enea Spilimbergo, fallecido tres años antes y quien había sido por algún período su maestro.

En los años siguientes, en particular entre 1969 y 1971, Alonso se detuvo en la escena de Vallegrande, motivado según recuerda por las fotografías aparecidas en una revista porteña, tal vez la sensacionalista *Así*, que se destacaba por el lugar asignado a las imágenes y que el 24 de octubre de 1967 publicó en tapa y en su interior tres fotos del cadáver del Che en Vallegrande acompañado en un caso por campesinos y en los otros por fuerzas de seguridad.¹⁷

A diferencia de otros trabajos que remiten a la muerte de Guevara¹⁸, no prevalece en la

XXI, 2003, págs. 166-187).

¹⁷ Fotografías no necesariamente tomadas por Alborta. En los días posteriores a los hechos, la mayoría de las revistas y diarios argentinos no publicaron la foto de Alborta que comentamos al comienzo. Sí lo hizo *La Razón*, que publicó esa misma (o similar) como radiofoto de U.P. el 11/10/67.

¹⁸ Juan Carlos Castagnino, en una variante de su *Homenaje al Che* de 1967 y en un cartel-homenaje de 1970 titulado *Octubre*, dónde el escorzo y el rostro del Che de frente se retratan no como cuerpo yacente sino más cerca de la alusión a un Cristo crucificado. Véase el catálogo de la muestra *Arte y política en los años sesenta*, curada por Alberto Giudici (Palais de Glace, 2002), págs. 107-113.

obra de Alonso la dimensión crística. Aunque a veces la figura del Che evoca la deposición del cuerpo de Cristo, en general predomina la mirada analítica vinculada a la cita, a la reinterpretación de las lecciones de anatomía de Rembrandt¹⁹. Una serie de cuadros así como de estudios y bocetos (dibujos, acuarelas, tintas, acrílicos y collages) dan cuenta de esa búsqueda; del recorrido hacia el encuentro en la serie de obras que Alonso también denominó *La lección de Anatomía*.

En ese camino hay trabajos en los que aborda la escena de Vallegrande en sí misma, priorizando la dimensión testimonial, documental de las imágenes mediáticas del hecho: el cuerpo del Che, los militares y los campesinos, con mayor o menor distancia respecto de las fotografías de prensa, sea en dibujos como el titulado *Che Guevara* (1970)²⁰ o en telas más elaboradas de esos años o posteriores donde algún soldado fuertemente armado acompaña el cadáver (como dejando constancia de la responsabilidad del hecho) o donde el espacio es compartido por los dos polos de la confrontación, militares y campesinos, representados estos últimos entre el lamento y la agitación²¹. Hay otro trabajo titulado *Che*²², en el que aún cuando se altera la sala y la disposición de los personajes respecto de las fotografías, las referencias a Vallegrande también son bastante precisas.

En su búsqueda, incluso Alonso explicita una idea que atraviesa el conjunto de estas obras que incluyen el cadáver de Guevara: su vinculación a la serie sobre el tema de la carne²³. Esto ocurre por ejemplo en el dibujo *Carne Argentina* (1970), donde dispone en el interior de un cajón de carga (rotulado: "carne argentina"), el cuerpo inerte del Che sobre la camilla con la cabeza elevada y la mirada al espectador, sostenido del pelo por un militar que lo señala con el índice como presa capturada, y junto a otros dos que con intención identificatoria colocan a su lado una foto de su rostro.²⁴

Pero el trabajo más inquietante sobre la imagen del cadáver del Che fue el alcanzado con el recurso a la mediación cultural rembrandtiana.

En general se trata de estudios en relación con *La lección de Anatomía del doctor Tulp*.

¹⁹ En 1965 Alonso había expuesto su Homenaje a Rembrandt en Nice Galería de Arte.

²⁰ Integró una exposición del pintor en la Galería Giulia de Roma, en 1977. Una versión preliminar en la muestra en la Galería de Arte Esmeralda de Buenos Aires, en 1971. Ambos catálogos fueron consultados en la Fundación Espigas.

²¹ Véase, por ej., los detalles de *Lección de anatomía* núm. 2 (acrílico sobre tela, 1970) y de *La muerte del Che* (acrílico y óleo sobre tela, 1978), en: VVAA, *Carlos Alonso (Auto)biografía en imágenes*, op.cit., págs. 98-99.

²² Se trata de un aguafuerte y aguatinta expuesta en la muestra "Carlos Alonso. Hay que comer" (Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2004). Allí fechada en 1977, en el cuadro parece escrito 1971.

²³ El motivo del cuerpo ocupa un lugar central en distintos períodos de la obra de este artista. Y con antecedentes como las series de *El Matadero* o *Hay que comer*, el tema de la carne lo desarrollaría fundamentalmente a partir de 1972.

²⁴ Catálogo de la galería Giulia (op.cit.)

Si bien en algunos casos no hay referencia alguna a los sucesos de Bolivia (el cuerpo presente no es el del Che, sino el de otros seres anónimos, a veces todavía vivos, hombres bajo tortura o simplemente yacentes, una mujer desnuda en pose sensual o un niño enfermo, desnutrido²⁵), en otros casos -aunque tampoco el cuerpo es el del Che- sí hay en cambio junto a Tulp y sus discípulos personajes (soldados) o paisajes (una línea montañosa en el horizonte) que remiten al escenario boliviano.

Entre aquellas obras en las que cuerpo y rostro son más fácilmente identificables como los de Guevara, junto a varios de los bocetos en diversas técnicas de 1969-1970 expuestos en las citadas muestras de Buenos Aires (1971) y Roma (1977), hay por lo menos dos grandes telas a destacar.²⁶

En una de ellas, el escorzo desnudo se presenta delante, sobre la camilla y la mesada, abierto desde el pecho hasta la cintura, sangrante. Detrás de la camilla se ubican las siluetas fantasmagóricas del Dr. Tulp (que levanta las piernas del Che) y de cinco de sus discípulos que con vestimentas y en posiciones análogas a las del cuadro de Rembrandt se inclinan sobre el cuerpo. En el centro de la tela se introduce un personaje contemporáneo, un enfermero con su gorro y barbijo típicos. La expresividad de las siluetas recuerda las poses teatrales destacadas por Rembrandt, pero Alonso recurre a una composición casi caricaturesca, con influencia pop y colores al estilo de los cómics.²⁷

En la otra tela la disposición del cadáver es distinta y en el conjunto evoca en más aspectos la escena de Vallegrande. En este caso, los personajes se ubican rodeando el cuerpo del Che lacerado y sangrante, con las vísceras afuera al modo del cuadro de la *Lección de Anatomía del Dr. Tulp*. Aquí también aparece un enfermero de blanco con gorro, barbijo y bisturí, más escondido debajo de Tulp y junto a él un aparato médico con tubos, conectado por una manguera donde circula la sangre a la canilla de la mesada donde yace el cadáver. Entre los otros personajes se identifican por su vestimenta dos de los discípulos. Pero a diferencia del cuadro anterior, lejos de observar, cumplen las funciones identificatorias desplegadas por las fuerzas de seguridad bolivianas: uno acerca a la cara del Che una imagen anterior de su rostro (en alusión a la foto aparecida en una revista), el otro sostiene junto a la mano derecha del Che un papel donde registra las huellas dactilares. También Tulp cumple ese tipo de función, porque a diferencia del cuadro de Rembrandt donde con la mano derecha sostenía la pinza con la que extraía las vísceras, aquí la pinza es sostenida con la mano izquierda que se eleva en un gesto

²⁵ Entre los cuadros, por ej., dos de los que con el título *Lección de Anatomía* y fechados en 1970 se expusieron en la citada muestra "Carlos Alonso. Hay que comer". Véase también los catálogos referidos.

²⁶ Ambas de 1970. Reproducidas en: VVAA, *Carlos Alonso. (Auto)biografía en imágenes*, op.cit., págs. 96 y 97. Cfr. en el libro el texto de María Teresa Constantin, "Un espacio para el dolor"; ps. 91-94.

ampuloso sobre su propio sombrero y con el dedo índice de la derecha parece señalar las heridas al modo del coronel boliviano en la foto de prensa. Además, en este cuadro Alonso incorpora la representación de otros personajes presentes en Vallegrande: los militares, ubicados en el fondo, y junto al Dr. Tulp un fotógrafo en pleno desempeño de su oficio.

En este fascinante diálogo con el Rembrandt y las imágenes de circulación mediática, Alonso incluso alude a esta última enmarcando la composición en una suerte de pantalla televisiva, de la cual sobresalen parte de la camilla y la mesada, los pies del Che y el delantal blanco del enfermero, por delante, y parte del sombrero de uno de los discípulos así como un zapato del fotógrafo por sendos costados. También Antonio Berni remite a la transmisión de la escena de Vallegrande por la televisión en un cuadro-collage realizado en esos años. Allí, el cuerpo del Che (acompañado atrás, en el piso, por el de otro de los guerrilleros abatidos) se ubica en el centro de la composición, en la pantalla misma de un televisor destacado con llamativos contornos en fucsia y naranja, y rodeado por los rostros entre cadavéricos y monstruosos, de frente o perfil, de militares armados y hombres del poder.²⁸

Como no podía haber sido de otro modo, uno de los primeros cuadros de *La lección de anatomía*, presentado en 1969 en la exposición “Panorama de la Pintura Argentina II” organizada por la Fundación Lorenzutti, fue censurado por la intervención de la Subsecretaría de Cultura de la Nación.

De 1969 es también la participación activa de Alonso en obras y muestras colectivas, como el mural *Hambre, basta*, o las exposiciones *Villa Quinteros también es América* y *Malvenido Rockefeller*. Intervenciones de los artistas sobre temas de la actualidad política en una coyuntura donde la articulación de ambas esferas está a la orden del día. Pero en el caso de la serie *La lección de Anatomía* se trata de algo más; una apuesta en la que la dimensión plástica de esa confluencia entre el arte y la política ocupa un lugar destacado. Incorporación de la actualidad política como motivo en el diálogo del pintor con la historia del arte (como hace con la introducción de elementos que remiten al Holocausto y a Vietnam en la ilustración del Infierno de la *Divina comedia*) o apoyatura en la solidez de un clásico (en su tema así como en la fuerza compositiva y la disposición dramática, narrativa del *retrato de conjunto* rembrandtiano) como mediación cultural que facilita el distanciamiento necesario para “resolver” la representación de la muerte del Che en tanto imagen que condensaba un momento fundamental de las tensiones de América Latina, la serie de Alonso es el trabajo más sistemático e importante realizado desde las artes plásticas sobre esa imagen impactante.

²⁷ Y coloca viñetas: “De qué murió?”, pregunta un discípulo. “VERMOORD DOOR CIA”, dice Tulp.

²⁸ Témpera sobre papel y collage reproducida en Giudici, op.cit., pág. 92. Aunque menos conocidos, Berni también realizó otros trabajos sobre la muerte del Che, su mayor parte en papel.

IV.

Es difícil establecer el alcance de la circulación social de estas obras en aquel momento; su repercusión se asocia a la censura padecida al mismo tiempo que se ve limitada por ella. Conocemos en cambio la amplia circulación clandestina en los años inmediatamente posteriores a la muerte del Che de una obra fundamental del cine político que incorporó en un lugar decisivo las imágenes captadas en Vallegrande: *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Pino Solanas y Octavio Getino.

La película, con una duración total de más de cuatro horas, se organiza en tres partes con un tratamiento formal, una temática y hasta objetivos diferenciados para cada una. El título mismo proviene de una cita del héroe nacional cubano José Martí, tomada del mensaje de Guevara a la Tricontinental: “Es la hora de los hornos y no se ha de ver más que la luz”.

Las imágenes del cadáver del Che y de su rostro, en este caso imágenes televisivas “recuperadas” para el cine político, se ubican en el final de la primera parte del film y tienen un rol importante, ya que presentan la opción a seguir frente a la miseria y la dependencia latinoamericana. La última nota de esa parte se inicia con un seguimiento con cámara en mano de los asistentes al entierro de un campesino pobre del norte argentino. Inmediatamente, con la pantalla en negro, la voz *over* –que cumple la función de dominante textual al modo del documental expositivo- interpela al espectador y pregunta “cuál es la única opción que queda al latinoamericano”. La cámara recorre el cadáver del Che recostado sobre la camilla, desde los pies hacia la cabeza, para detenerse e introducir un montaje de unas pocas tomas del rostro. A continuación se introduce un plano general de la mitad de la habitación (e incluye la parte superior del cuerpo, el torso desnudo y la cabeza), donde se observa a dos soldados en los vértices de la sala como en custodia, y el centro de la imagen es ocupado por pobladores, campesinos que circulan alrededor del cuerpo. La toma siguiente parte de los cuerpos sin vida de Willy y el Chino, tendidos en el piso, para elevarse hacia el cadáver del Che ubicado sobre la mesada de cemento y se detiene, se congela, en un plano general donde se destaca la presencia de un fotógrafo (que no es Alborta) parado en el medio de la mesada donde yace el cuerpo, como si estuviese sobre el mismo, con intención de fotografiarlo. La voz *over* contesta a la pregunta inicial sobre la opción del latinoamericano: “Elegir con su rebelión su propia vida, su propia muerte. Cuando se inscribe en la lucha por la liberación, la muerte deja de ser la instancia final. Se convierte en un acto liberador, una conquista. El hombre que elige su muerte está eligiendo también una vida (...)”. Finalmente, se introduce una imagen fija del rostro del Che muerto, de frente, en primerísimo plano, que permanece durante varios minutos como

mirando a cámara mientras en la banda sonora la última frase (“en su rebelión, el latinoamericano recupera su existencia”) cede lugar a un ritmo percusivo insistente que acompaña ese rostro, interpelando al espectador.

Para los realizadores del film -intelectuales que habían pasado por la izquierda argentina y se habían alejado de ella en un proceso de adhesión, en el momento de realización del film, a los postulados del peronismo revolucionario- este fragmento con las imágenes del Che funcionaba en la articulación entre la primera parte, de denuncia de la dependencia latinoamericana, y la segunda, la crónica de la historia de lo que consideraban el movimiento de liberación en la Argentina, el peronismo, y especialmente la experiencia de la denominada Resistencia.

En una carta enviada a fines de 1969 por Solanas a Alfredo Guevara, entonces director del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), se lee una explicación del sentido que busca transmitirse con ese final, a propósito de algunas observaciones para la exhibición de la película en Cuba y donde el cineasta argentino parece responder a una propuesta previa del dirigente del cine cubano de eliminar el fragmento con las imágenes del cadáver del Che.²⁹

La eliminación de toda la secuencia era imposible, según se afirma, ya que resultaba fundamental lo allí planteado: “el tema de la opción, del rescate para sí del latinoamericano y de su posibilidad de elegir una vida y una muerte propias”. Asimismo, servía como “*shock* provocador” en los países donde estas imágenes habían tenido una amplia difusión con los objetivos probatorios ya comentados. En particular la parte del fotógrafo encima del cadáver sería la que más golpea, y transmitiría “la deshumanización total del enemigo ante la humanización total del Che que concluye mirándonos a cámara con una expresión viva, aunque está muerto. Una expresión que sintetiza en su rostro aquello de 'EN CUALQUIER LUGAR QUE NOS SORPRENDA LA MUERTE, BIENVENIDA SEA...ETC’”. De este modo, la secuencia tendría “fundamental importancia”, porque “lejos de oprimir o deprimir, LIBERA, PROVOCA, MOVILIZA, ACUSA LA PASIVIDAD (...).”

Estas ideas de provocación y acusación de la pasividad del espectador son solidarias con contemporáneas tendencias culturales experimentales argentinas e internacionales, con debates en torno a la forma cinematográfica y con apelaciones-manifiestos como el contenido en la frase de Frantz Fanon “todo espectador es un cobarde o un traidor”³⁰. Pero fundamentalmente, como se *percibe* en el texto de la voz *over* que acompaña este fragmento o

²⁹ La carta (cuya copia mecanografiada se encuentra en el Archivo de la Cinemateca de Cuba), está fechada el 3/11/69. Las frases entre comillas, las mayúsculas y subrayados que siguen corresponden a dicha copia.

³⁰ Utilizada en el film e incluida en un cartel que solía colocarse bajo la pantalla durante las proyecciones.

se lee en la carta del director, el significado atribuido a este final se construye sobre un imaginario, un discurso epocal, que facilita la comunión entre la heroicidad guerrillera y el martirio cristiano³¹. En este sentido, y considerando las condiciones señaladas en el punto II, podemos pensar que la figura del *Che-Cristo* resultaba pertinente para la convocatoria a la acción revolucionaria de los espectadores latinoamericanos (potenciales y reales) del cine político³². Por eso, aunque en el final de la carta se sugiere la posibilidad de excluir la imagen del fotógrafo sobre el cuerpo para la proyección de la película en Cuba, se insiste en la imposibilidad de suprimir toda la secuencia porque “es el único final hacia donde confluye el film”.

Nos encontramos así con la puesta en juego de una dimensión emotiva, pasional, desde la que el film participa en la disputa del sentido de esta imagen, del hecho mismo de la muerte del Che. A diferencia de otro tipo de uso o referencia artístico-política a los registros (fílmicos o fotográficos) de la exhibición del cadáver, en el caso de esta película se optó por excluir imágenes que pudieran fortalecer un significado de “derrota para esa batalla y victoria para los gorilas” (según se dice en la carta), como las de los militares bolivianos junto al cuerpo. Por el contrario, se privilegió la imagen de los campesinos circulando en torno del Che, entre la curiosidad y la veneración. Aunque con una configuración espacial diversa, también hay campesinos junto al cuerpo de Cristo en la pintura de Mantegna con la que Berger establecía la citada semejanza no sólo de composición, sino también emocional.

A fines de los años sesenta, en el marco ya señalado, la utilización de estas imágenes en el film no invitan a la veneración de la figura del Che en sí misma, sino como ejemplo a seguir aún a pesar de su muerte en una coyuntura de ascenso de las luchas populares en Argentina y la región.

Pero, por supuesto, se trata de una opción visual entre otras posibles. Si bien el objetivo de los cineastas argentinos al colocar ese final no era otro que el de convocar a la insurrección regional y, en este sentido, compartían el horizonte general representado por la Revolución Cubana, a los cineastas caribeños les interesaba promover otro tipo de imagen del Che, considerando que no sólo las del fotógrafo sobre el cuerpo sino en general las del cadáver constituirían una suerte de símbolo de derrota. Aunque no sólo por eso.

³¹ Sarlo (op.cit.), se refiere a la “ética sacrificial” del revolucionario que cree definida por el propio Che, y considera la imagen del cadáver como una imagen de Cristo, “una síntesis de belleza inmóvil y determinación fatal”, dice. “En un cristianismo de los pobres, un cristianismo de la cólera y de la violencia –continúa-, la imagen del revolucionario muerto participaba de lo sagrado, porque su muerte resultó de una búsqueda consciente y aceptada del sacrificio”.

³² Aunque no se trata de que las tendencias referidas fuesen asumidas de modo consciente y explícito por Solanas y Getino; sin duda formaban parte de un “clima de época” y deben considerarse entre las condiciones productivas del discurso fílmico.

El documentalista Santiago Alvarez³³, recordaba la “tremenda discusión” que hubo entre los dirigentes del cine cubano a propósito del film argentino, ya que en general no estaban de acuerdo con la forma en que había sido colocado el cadáver del Che: “Eran ideas que uno tenía respecto de ver al Che muerto y la forma en que lo presentaron en el final de la primera parte del film: ese rostro del Che muerto, con los ojos abiertos, como con la mirada a cámara. En aquel momento eso me parecía muy violento”. Alvarez, cuyo trabajo implicó el registro de los principales lugares en conflicto del período, especialmente Vietnam, rememora discusiones de aquellos años respecto de las imágenes de los cadáveres de los mártires o héroes, en las que había, dice, “dos posiciones”. Sostiene que los vietnamitas, por ejemplo, rechazaban esas imágenes, y que en la discusión en Cuba respecto de la imagen del Che él mismo utilizaba como argumento lo que sostenían los vietnamitas al polemizar con él: “Cuando estuvimos en Vietnam con el noticiero (ICAIC), ellos nos decían que porqué teníamos que andar mostrando los cadáveres o los cuerpos de los heridos, que eso no era necesario (...) Aunque no era lo mismo (...) Pero los vietnamitas eran reacios a que les filmaran un solo cadáver. Y nosotros tratábamos de convencerlos de que eso los ayudaba en los foros donde se discutía la cuestión de Vietnam. (...) Claro que luego, aunque eran situaciones distintas, con nuestra posición respecto de las imágenes del Che parecía como que le estábamos dando la razón a los vietnamitas.”³⁴

También otros cineastas cubanos, protagonistas directos o indirectos de esos debates, consideran que frente a las imágenes del cadáver del Che, la sensación de derrota podía mezclarse (confundirse) con una sensación de agresividad o violencia que lejos de movilizar, terminara hiriendo al espectador. Al respecto, el realizador Octavio Cortázar recuerda: “Esas imágenes del fotógrafo que de alguna manera totalmente irreverente está arriba del Che sacándole fotos, y después esa imagen terrible del Che con los ojos abiertos, son imágenes que verdaderamente podían herir la sensibilidad del pueblo. Eran imágenes demasiado violentas, para haberlas utilizado en otros países donde el Che no tenía la connotación que tenía para nosotros (...) Para nosotros el Che era ante todo el triunfo revolucionario, el Che era un hombre hermoso, profundamente querido y respetado por el pueblo. Entonces, esa imagen era una imagen violenta; y tienes que entender que para nosotros era importante tener otro recuerdo.”³⁵

³³ Realizó *Hasta la victoria siempre* para ser exhibido el 18/10/67 en pantalla gigante en la Plaza de la Revolución cuando el anuncio oficial en Cuba de la muerte del Che.

³⁴ Entrevista del autor con S. Alvarez, La Habana, 1996.

³⁵ Entrevista del autor con O.Cortázar, La Habana, 1996.

Para pensar en este tipo de sentimiento es importante tener presente que era otro el tipo de imagen con que contaban los caribeños. Entre las imágenes fijas, algunas muy difundidas internacionalmente como las ya comentadas fotografías de René Burri y Alberto Korda, entre muchas otras. Asimismo, el cine cubano había acumulado otra serie de imágenes en movimiento durante la década del sesenta. Según señalaba el realizador José Massip a comienzos de 1968 en la revista *Cine Cubano* (núm. 47), en los archivos del ICAIC y del ICR (Instituto Cubano de Radiodifusión) existían tres grandes grupos de materiales cinematográficos sobre el Che: de discursos, de viajes y sobre su vida en Cuba. Y ese fue el tipo de material utilizado en los años posteriores a su muerte, con diverso tipo de tratamiento.

De esta forma, es comprensible que el final de la primera parte de *La hora de los hornos* resultara conflictivo para cineastas y dirigentes cubanos en el doble sentido de derrota y agresión, señalado más arriba³⁶. Y podían rechazarlo ya que contaban con un reservorio de imágenes que les permitía mostrar un Che vital, que desde la afirmación de sus principios trabajaba y hablaba por y para la Revolución: el "dirigente" y "constructor"³⁷. Este Che, o el "guerrillero heroico" de la foto de Korda con toda su fuerza simbólica, resultaba propicio para promover la continuidad de la Revolución, aun a pesar de su propia muerte.

Si bien en la Argentina también esta última imagen fue utilizada de modo recurrente y tuvo un lugar destacado en zonas de la producción cultural, de ningún modo opacó la fuerte presencia de la imagen del cadáver del Che en importantes obras de las artes plásticas o el cine, como las analizadas.

V.

En aquellos años algunas voces se refirieron al riesgo político de delegar en héroes individuales procesos de transformación necesariamente colectivos. A propósito de su cuento "Un oscuro día de justicia", que había terminado de escribir un mes después de la muerte de Guevara, el escritor y periodista Rodolfo Walsh³⁸ recuperaba las referencias del texto al aprendizaje final del "pueblo" respecto de encontrarse solo y de la consecuente necesidad de pelear por sí mismo contra las expectativas de salvación depositadas en "héroes externos". Y consideraba que se trataba de una posición aplicable a la situación argentina, sea al

³⁶ No debería subestimarse el aspecto simplemente "desagradable", agresivo en el sentido más cotidiano, "hiriente", "deprimente" de la imagen del Che muerto para muchos cubanos para quienes había existido una experiencia más o menos compartida.

³⁷ Véase: Pedro Chaskel, "Rostros del Che", en *Cinemas d'Amérique Latine*, Toulouse, núm. 6, 1998, págs. 98-100.

³⁸ Reportaje de Ricardo Piglia (marzo, 1970), publicado en: *Un oscuro día de justicia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973. En su búsqueda de una literatura testimonial, a fines de 1968 Walsh consideraba la película de Solanas y Getino como un camino posible (R. Walsh, *Ese hombre y otros papeles personales*, Bs.As., Seix Barral, 1996;

peronismo o a las expectativas despertadas por figuras como el Che, como se expresaba -recuerda- en el lamento después de su muerte y la consideración de que si estuviese vivo todos se comprometerían con su causa. “Concepto totalmente místico –afirma Walsh-, es decir, el mito, la persona, el héroe haciendo la revolución en vez de ser el conjunto del pueblo cuya mejor expresión es sin duda el héroe, en este caso el Che Guevara, pero (...) ningún tipo aislado por grande que sea puede absolutamente hacer nada”. Ante esto, la propuesta de búsqueda de un “héroe colectivo”, el pueblo, que de algún modo Walsh venía delineando en los dos años inmediatamente anteriores desde las páginas del *Semanario CGT*, órgano oficial de la central obrera opositora a la dictadura del general Onganía.³⁹

El mito, lo sagrado, el heroísmo, el sacrificio, el pueblo. Los hilos de una madeja por la que circula la figura del Che; la imagen de su cadáver que se resiste al significado de derrota donde la quiso instalar el Poder para iluminar en cambio la praxis transformadora, tal vez al estilo del mito soreliano.

Hay unos apuntes sobre el Che, escritos inmediatamente después de los hechos de La Higuera, que John William Cooke⁴⁰ dejó inconclusos al morir un año después, en setiembre de 1968. Nos interesan porque a su manera se mueven en esta madeja y aluden a la imagen en cuestión. La muerte del Che sorprende a este dirigente e ideólogo fundamental del peronismo revolucionario en Londres, adonde se había dirigido luego de presidir la delegación argentina en la Conferencia de la OLAS en La Habana.⁴¹

En esas páginas Cooke se preocupa por mostrar al Che como un hombre común que negaba el heroísmo como “prerrogativa aristocrática” en pos de una concepción democrática del mismo, vinculada a la acción colectiva. Y, contra todo tipo de canonización, Cooke intenta insertar su legado en las luchas pendientes. “Es nuestra tarea -dice- que la admiración y el respeto de los sectores populares se conviertan en conocimiento e identificación y no se esterilice en alguna forma de cristalización legendaria o histórica que le quite al Che su verdad presente para otorgarle una inmortalidad de museo de cera”.

De este modo, rechaza las interpretaciones que ubican al Che como “una especie de alucinado por la muerte”; un tipo de mirada, dice, que falsea los hechos y desdibuja el perfil histórico de Guevara, porque si bien la muerte constituía una presencia cercana por su propia

págs. 92, 94 y 95).

³⁹ Véase: M. Mestman, “Semanario *CGT*. Rodolfo Walsh: periodismo y clase obrera”, *Causas y Azares*, Buenos Aires, núm. 6, 1997, págs. 193-208. **Error! Marcador no definido.**

⁴⁰ Publicados en su momento por su compañera Alicia Eguren, fueron reeditados en: *La escena contemporánea*, Buenos Aires, núm. 3, 1999.

⁴¹ Cooke había desarrollado una estrecha relación con la Revolución Cubana y un vínculo político y de amistad

experiencia guerrillera, un revolucionario -el Che, Cooke mismo-, no busca la muerte sino el triunfo, la victoria.

Aunque piensa que las consecuencias inmediatas de la caída del Che son “bien graves” para las agrupaciones revolucionarias, Cooke identifica un hecho nuevo a estudiar: la relación de las clases populares argentinas con el “compatriota asesinado”. A partir del impacto emocional producido tras los sucesos de La Higuera, considera que la figura del Che puede ser integrada con algunos elementos de la cultura popular (“el culto al coraje, el desprecio por la ley como algo ajeno, impuesta a los humildes ´desde arriba´, la identificación con los rebeldes...”) en la línea de “esos héroes de tradición plebeya (que) persisten en la memoria de las generaciones”. Entonces, recupera la actitud de la “gente común” que recurre para explicarlo a los “modelos que forman parte de su bagaje conceptual”, invocando “la noción de santidad aplicada a lo laico” o a la definición del Che por el padre Benítez como “un héroe cristiano”. En este sentido, Cooke considera que “el final brutalmente elocuente del Che fue como un relámpago que iluminó de golpe toda su admirable trayectoria, perfilando la imagen aún difusa con los rasgos propios del santo o del héroe y estableciendo el vínculo entrañable que liga a uno y otro arquetipo con la multitud, que ve en ellos a sus semejantes (...)”. Porque para Cooke la intuición popular captó la densidad histórica de los hechos.

Además de estas y otras observaciones que alcanzaron a ser escritas, en estos apuntes se leen algunos ítems que Cooke no llegó a desarrollar. Como ya fue observado, muestran el interés por tratar “los temas paradójales del destino y la acción: lo abstracto del mito heroico y la praxis que lo desenrolla, en un juego con la sensibilidad y la muerte”⁴². En el listado de temas hay uno titulado “cadáver”⁴³. Aunque son muy pocas las referencias al mismo⁴⁴, es probable que de haber podido culminar su escrito también Cooke se hubiese explayado sobre el funcionamiento significativo de esa última imagen sacra de la revolución latinoamericana.

con el Che, a quien había visto por última vez en Cuba en 1965.

⁴² Horacio González, “Fotocopias anilladas”, *La nación subrepticia*, Buenos Aires, El Astillero Ed., págs. 37-38.

⁴³ La puntualización de la presencia de este “vocablo impetuoso” en el plan de la obra así como la expresión que utilizamos como título de este artículo corresponden a González (op.cit.).

⁴⁴ Se refiere por ejemplo a la desaparición del cuerpo, “imbécil fetichismo gorila”, que compara con la suerte corrida por el cadáver de Eva Perón.