

Université de Montréal

**De ícono político a ícono cultural: la figura de
Ernesto “Che” Guevara en *Diarios de motocicleta*, de
Walter Salles**

par Gabrielle Pannetier Leboeuf

Département de littératures et de langues du monde
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M. A.)
en études hispaniques
option Langue et littérature

Août, 2016

© Gabrielle Pannetier Leboeuf, 2016

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé:

De ícono político a ícono cultural: la figura de Ernesto “Che” Guevara en *Diarios de motocicleta*, de Walter Salles

Présenté par :

Gabrielle Pannetier Leboeuf

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

James Cisneros, directeur de recherche

Javier Rubiera, président-rapporteur

Amaryll Chanady, membre du jury

Résumé

Ce mémoire a pour visée d'étudier de quelles façons le film *Carnets de voyage* (2004), du réalisateur brésilien Walter Salles, est symptomatique de la transformation de l'icône politique d'Ernesto « Che » Guevara en icône culturelle. Trouvant son point de départ dans les questions que soulève la dilution de la charge politique de l'image du révolutionnaire dans une quantité croissante d'objets de consommation et de publicités, cette étude s'intéresse à la participation du film de Salles à la resémantisation culturelle de la figure mythique d'Ernesto Guevara et à la dépolitisation relative de l'icône du guérillero qui en découle.

Cette recherche met de l'avant le fait que la reconstruction culturelle et la dépolitisation de la figure de Che Guevara dans le film synthétisent à petite échelle un changement historique plus large que la mondialisation a généré en Occident à partir des années quatre-vingt : l'expansion de la culture –au détriment de la politique– et son instrumentalisation comme ressource. Dans le film, la transition culturelle de l'image de Che Guevara se manifeste par 1) la présentation romantique du personnage principal ; 2) l'atténuation de la portée des événements biographiques plus politiques, voire leur élimination de la trame du film ; 3) la dimension transnationale de l'icône de Guevara et du film en tant que marchandises de consommation et ressources globales de l'économie. L'analyse s'appuie également sur des théories culturelles et sémiologiques pour confirmer le lien entre l'icône de Che Guevara et son contexte socio-historique.

Mots-clés : Cinéma latino-américain, Culture, Culture comme ressource, Dépolitisation, Mondialisation, Resémantisation culturelle, Iconographie

Abstract

This thesis studies how the movie *Motorcycle Diaries* (2004), directed by Walter Salles, is symptomatic of the transformation of Ernesto "Che" Guevara from a political icon into a cultural icon. Accounting for the dilution of the revolutionary's political weight in a growing number of consumer items and advertisements, this study focuses on the participation of Salles's film in the cultural resemanticization of Ernesto Guevara's mythical figure and on the corresponding depoliticization of the icon.

This research shows that the film's cultural reprocessing and depoliticization of the Che Guevara icon is the small-scale expression of a wider historical shift that globalization has generated in the West since the 80s: culture's expansion –to the detriment of politics– and its instrumentalization as a resource. In the film, Che's cultural transition is evident in 1) the depiction of the protagonist as a romantic hero; 2) the attenuation or even suppression in the plot of the most political biographical events; 3) the transnational reading of both Che and the film as consumer goods and economical resources on a global scale. The analysis is complemented by cultural and semiological theoretical perspectives that confirm the connection between the icon and its sociohistorical context.

Keywords : Latin American cinema, Culture, Culture as resource, Depoliticization, Globalization, Cultural resemanticization, Iconography

Resumen

Esta memoria estudia cómo la película *Diarios de motocicleta* (2004), del director brasileño Walter Salles, es sintomática de la transformación del ícono político de Ernesto “Che” Guevara en ícono cultural. Partiendo de cierta preocupación por la dilución de la carga política de la imagen del revolucionario en un número creciente de objetos de consumo y de publicidades, este estudio se enfoca en la participación de la película de Salles en la resemantización cultural de la figura mítica de Ernesto Guevara y en la consecuente despolitización relativa del ícono del guerrillero.

Esta investigación destaca que la reconstrucción cultural y la despolitización del Che Guevara en la cinta sintetizan a pequeña escala un cambio histórico más amplio que la globalización ha impulsado en Occidente a partir de los años ochenta: la expansión de la cultura –en detrimento de la política– y su instrumentalización como recurso. La transición cultural del Che se manifiesta en la película a través de 1) la presentación romántica del protagonista; 2) la atenuación o incluso la supresión en la trama de los acontecimientos biográficos más políticos; 3) la dimensión transnacional del Che y de la cinta en tanto mercancías de consumo y recursos económicos globales. El análisis se nutre también de teorías culturales y semiológicas que confirman la conexión del ícono del Che con su contexto sociohistórico.

Palabras clave : Cine latinoamericano, Cultura, Cultura como recurso, Despolitización, Globalización, Resemantización cultural, Iconografía

Índice

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Resumen.....	iii
Índice.....	iv
Agradecimientos	vi
Introducción	1
1. De la política a la cultura: un nuevo equilibrio histórico.....	13
1.1. Una cultura que abarca cada vez más terreno	15
1.2. La cultura como <i>recurso</i> de la economía.....	22
1.3. Ícono y mito: algunas conceptualizaciones.....	27
2. La resemantización cultural del ícono en <i>Diarios de motocicleta</i> : el “Che” romántico.....	34
2.1. Ernesto Guevara: un personaje cinematográfico individualizado	36
2.2. <i>Diarios de motocicleta</i> como <i>Bildungsroman</i>	47
2.3. Paisajes y <i>road movie</i>	54
3. La despolitización de un ícono: momentos silenciados y globalización	63
3.1. La atenuación de las referencias políticas.....	64
3.2. El Che Guevara cultural y la globalización	80
Conclusiones.....	95
Bibliografía	100
Anexo 1. <i>Guerrillero heroico</i>	ix
Anexo 2. <i>La Isla 70</i> (Raúl Martínez).....	x
Anexo 3. Ernesto sufriendo una crisis de asma	xi
Anexo 4. Ernesto aislado sufriendo una crisis de asma	xii
Anexo 5. Ernesto contemplando el río Amazonas.....	xiii
Anexo 6. Vista de Ernesto desde la ventana de un camión	xiv

Anexo 7. Vista de Ernesto con borde de ventana	xv
Anexo 8. Vista de Ernesto con borde de ventana a la derecha	xvi
Anexo 9. Contraplano: cara de Ernesto en contrapicado	xvii
Anexo 10. Minero comunista observando la cámara.....	xviii
Anexo 11. Ernesto contemplando la naturaleza.....	xix
Anexo 12. Ernesto y Alberto en el Machu Picchu.....	xx
Anexo 13. <i>El caminante sobre el mar de nubes</i> (Caspar David Friedrich)	xxi
Anexo 14. Ernesto y Alberto enfrentando la nieve.....	xxii
Anexo 15. Ernesto y Alberto frente a la aridez del desierto	xxiii
Anexo 16. Ernesto leyendo el ensayo de Mariátegui.....	xxiv
Anexo 17. Ernesto con su inhalador para el asma	xxv
Anexo 18. Fotografía histórica 1: Ernesto y Alberto en el Mambo-Tango	xxvi
Anexo 19. Fotografía histórica 2: Ernesto y Alberto en el Mambo-Tango, de pie.....	xxvii
Anexo 20. Fotografía histórica 3: Partida de Buenos Aires.....	xxviii
Anexo 21. Fotografía histórica 4: Ernesto con la Poderosa.....	xxix
Anexo 22. Fotografía histórica 5: Alberto Granado	xxx
Anexo 23. Fotografía histórica 6: Ernesto y Alberto en el <i>Diario Austral</i> de Temuco, 19 de febrero de 1952	xxxi
Anexo 24. Ernesto preparándose para ser fotografiado	xxxii
Anexo 25. Fotografía de Ernesto Guevara de la Serna.....	xxxiii
Anexo 26. Publicidad de Mercedes Benz	xxxiv
Anexo 27. Publicidad de Rolex	xxxv
Anexo 28. Publicidad de Financial Times (Richard Branson)	xxxvi
Anexo 29. Ejemplo de retrato en blanco y negro.....	xxxvii

Agradecimientos

Primero, quiero dar las gracias a James Cisneros, mi director de maestría, quien contribuyó significativamente a esta memoria en cada una de sus etapas y quien siempre me ha brindado un gran apoyo. Aunque mis preocupaciones acerca de la imagen despolitizada del “Che” Guevara remontan más de doce años atrás, su clase de licenciatura sobre la representación del personaje de Ernesto Guevara en *Diarios de motocicleta* ha sido una de mis mayores fuentes de inspiración para la concepción de este proyecto. Gracias por los consejos, los comentarios, por el tiempo, la ayuda indefectible, la autonomía dejada; gracias por creer en mí.

Agradezco también sinceramente a los miembros de mi jurado, Javier Rubiera y Amaryll Chanady, por sus comentarios constructivos que me permitieron llegar a esta versión final. Su aporte fue muy apreciado.

Les doy también las gracias a mis padres que, aunque no leerán esta memoria por ser redactada en español, son los que han creído en mí desde mis inicios en la vida; si he seguido una trayectoria universitaria, es en gran parte gracias a su confianza y a su aliento.

Gracias también, por supuesto, a Elyse, mi cómplice de redacción a lo largo de mis dos años de maestría; la mayoría de las páginas que siguen han sido redactadas en algún que otro café de Montreal al lado suyo, con su apoyo moral y su buen humor siempre presentes y confortantes.

Quiero también subrayar el apoyo extraordinario que me ha brindado Dominic en el último trecho de la redacción, que fue bastante intenso. Le quiero agradecer su presencia indefectible en los momentos más difíciles, su paciencia ejemplar y su apoyo moral. También

le agradezco su ayuda para la puesta en página de este trabajo. Nunca podría agradecerle lo suficiente por el tiempo y la presencia afectiva que me concedió en las últimas semanas de la redacción de esta memoria.

Gracias a Samuel, compañero de redacción, trabajador, con el que siempre ha sido un placer trabajar en el último meses de mi trayectoria de maestría, en los cafés y hasta en el bosque. Les doy las gracias también a los que compartieron conmigo unos momentos de redacción en la estación de biología de Saint-Hippolyte, y particularmente a Jonathan, quien seguirá siendo, sin duda, un precioso confidente y cómplice de redacción para mis años venideros en el doctorado.

Un agradecimiento especial a Eréndira por la revisión lingüística: gracias por la paciencia admirable, la aplicación y los comentarios siempre pertinentes. Gracias también a Maxime, quien fue partícipe de muchas etapas clave de mi trayecto, a pesar de la distancia.

Gracias a los profesores de la sección de estudios hispánicos que siempre creyeron en mí y que me aconsejaron de manera acertada respecto a algunas decisiones cruciales en mi vida académica, gracias a la dirección del departamento y al personal administrativo por su amabilidad; es debido a estas personas formidables que he pasado todos estos años en la Universidad de Montreal.

Finalmente, mil gracias a todos los que institucionalmente hicieron este trabajo posible por su apoyo y financiación: gracias particularmente al *Conseil de recherches en sciences humaines* (CRSH), al *Fonds de recherche du Québec – Société et culture* (FRQSC), a la *Faculté des études supérieures et postdoctorales* (FESP), al *Département de littératures et de langues du monde de l'Université de Montréal*, al antiguo *Département de littératures et de*

langues modernes y a la Asociación canadiense de hispanistas (ACH) por sus becas y su contribución financiera que me han permitido asistir a varios coloquios y congresos cuyo fruto fue invaluable para este proyecto de investigación, y que me han permitido dedicarme a la investigación durante dos años.

Introducción

Do ensure you understand the distinction between history as the past and history as the reconstruction, narrating and interpretation of the past

–Giles y Middleton (2008: 93)

La historia no es un relato objetivo de los acontecimientos pasados, sino más bien una construcción cultural creada por el ser humano, o mejor dicho, como lo subrayan de manera particularmente acertada los historiógrafos Judy Giles y Tim Middleton, una reconstrucción y una comodidad consumida y producida a partir del presente (2008: 90-92). Si esta consideración vale para la reconstitución de acontecimientos históricos, también se aplica a la memoria de personajes históricos ilustres, que son constantemente reconstruidos cada vez que se les evoca. La figura histórica del revolucionario Ernesto “Che” Guevara, cuya fotografía más conocida, tomada por Alberto Korda en 1960, ha pasado a ser una de las fotos más reproducidas, reimpresas y recuperadas de los últimos cincuenta años, no hace excepción a esta regla.

Además de ser la fotografía que la mayoría de la gente tiene en mente cuando piensa en el Che Guevara, *Guerrillero heroico* (ver Anexo 1), el cliché de la cara de Ernesto Guevara con su boina estrellada, el cabello salvaje al viento y la mirada determinada y desafiante anclada a lo lejos, se ha reproducido sobre una cantidad creciente de objetos de consumo. Esta multiplicación de objetos con la efigie del revolucionario ha hecho del Che en las últimas décadas una verdadera figura de la cultura pop (Craven 2002: 101; Larson y Lizardo 2007: 428; McCormick 1997: 64) o incluso, según avanza Jorge Castañeda, un “símbolo cultural” (1997: 494). Ya sea en el arte plástico, en los diseños de zapatos, de bikinis o de hebillas de

cinturón, sobre las tazas y los llaveros o incluso en la publicidad de nuevas líneas de productos de consumo como el perfume “Che” de Chevignon, el Che se ha hecho cada vez más presente y lo menos que se puede decir es que, irónicamente, su imagen anticapitalista vende.

La ficción cinematográfica no escapa a este renovado interés por el Che Guevara. En los años 2000, se estrenó primero en 2004 la película *Diarios de motocicleta*, del brasileño Walter Salles, que relata el viaje iniciático de ocho meses de Ernesto Guevara y de su amigo Alberto Granado en motocicleta por América del Sur. La película es una adaptación libre de los diarios que escribieron Ernesto Guevara y Alberto Granado en 1952 durante este viaje. En 2008, solo algunos años después del estreno del largometraje del director brasileño, se estrenó el proyecto cinematográfico *Che*, de Steven Soderbergh, que se divide en dos películas llamadas *El argentino* y *Guerrilla*, protagonizadas por Benicio del Toro en el papel principal. La primera de estas películas narra la participación del Che en la Revolución cubana y la segunda, su intento fracasado de fomentar una revolución en Bolivia, que resultó en su muerte. Cabe subrayar que el proyecto cinematográfico de Soderbergh se diferencia de *Diarios de motocicleta* por la decisión del director de poner en escena la época más política de la vida del Che: su período revolucionario. Sin embargo, a pesar de esta perspectiva más política sobre la vida del Che, la dimensión colectiva de las revoluciones cubana y boliviana se ve parcialmente eclipsada por el enfoque puesto en la excepcionalidad del personaje de Ernesto Guevara en las películas de Soderbergh. Ernesto se presenta efectivamente como un individuo fuera de lo común, lo que pone también de relieve el estrellato del actor que hace su papel, Benicio del Toro.

Tanto la película de Salles como las de Soderbergh han conocido un tremendo éxito comercial en América Latina, pero también en América del Norte y en Europa. *Diarios de*

motocicleta fue además ganadora del Óscar a la mejor canción original por *Al otro lado del río* en el 2005, además de ganar veintiún otros premios internacionales. En cuanto a *Che*, la actuación de Benicio del Toro le valió el Premio Cannes a la mejor interpretación masculina en el 2008.

Si bien la imagen del Che Guevara forma parte de nuestra vida diaria hoy en día, conviene preguntarnos si esta presencia considerable no disminuye realmente la carga política que tenía todavía en los años sesenta. Mientras que hace cincuenta años, la fotografía del Che se alzaba en distintos contextos de reivindicación social en todo el mundo, como fue el caso en Francia en mayo del 1968, podemos pensar que su imagen en el siglo XXI ha pasado a formar parte del imaginario cultural mucho más que del imaginario político. Como argumentaremos en este proyecto de investigación, la recuperación de la figura del guerrillero argentino en una infinidad de contextos está estrechamente relacionada con cierta dilución de su sentido revolucionario (Tal 2014: 1).

Décadas después del verdadero viaje de Guevara y de Granado por América del Sur, las conversaciones entre los protagonistas que aparecen en la trama de *Diarios de motocicleta* han sido reelaboradas e imaginadas a partir del momento histórico actual. Si bien estas decisiones cinematográficas se apoyan en los escritos autobiográficos de ambos viajeros, la selección de los diálogos y de las secuencias se ha operado en función de las prioridades del equipo de producción, ancladas temporalmente en el contexto del siglo XXI. En más de una entrevista, Walter Salles admitió que lo que buscaba al realizar la cinta era “indagar en el

‘hombre’ y no en su ‘mito político’” (Peris Blanes 2010: 6)¹. Intentaremos demostrar que, al no querer producir una película política, lo que hizo Salles fue presentar una cara cultural y políticamente descontextualizada de Ernesto Guevara.

A la luz de la dilución de la significación revolucionaria de la figura mítica del Che Guevara, nuestro proyecto de investigación procurará entender cómo la película *Diarios de motocicleta* (2004), de Walter Salles, es sintomática de la transformación del ícono político Ernesto “Che” Guevara en ícono cultural, y cómo esta transformación es a su vez el reflejo del fenómeno más amplio caracterizado por la creciente importancia de la cultura en detrimento de la política iniciado en los años ochenta. Nuestra hipótesis de trabajo ha sido que la cinta del director brasileño participa en la “resemantización” (Cossia 2012: 229) de la figura del argentino hacia una significación cultural y en la consecuente despolitización del ícono del revolucionario. Esta despolitización, a la que nos referiremos a lo largo de este proyecto, no es una despolitización total, sino más bien relativa: estamos conscientes del hecho de que las formas de recepción de la cinta son múltiples, y sabemos por ende que hay quienes siempre leerán en cualquier representación de la figura de Ernesto Guevara una expresión política. Sin embargo, consideramos que la tendencia a atenuar el carácter político del revolucionario en las representaciones de su ícono a lo largo de las últimas décadas justifica que se hable de despolitización.

¹ Esta voluntad expresada por el director de alejarse de la faceta política del Che atestigua de la ruptura de la cinta de Salles con las películas anteriores al ochenta que sí explotaban la imagen del Che en su dimensión más revolucionaria o polémica. Pensemos por ejemplo al documental político *La hora de los hornos*, realizado por Fernando Solanas y Octavio Getino en el año 1968, que subraya en el plano final de la primera parte, por la presentación prolongada y algo perturbadora de la fotografía de la cara del cadáver del Che en la pantalla durante casi tres minutos seguidos, el impacto duradero de su sacrificio.

Respecto a la problemática, nuestro objetivo general es entender las relaciones que unen la transformación cultural despolitizada del ícono de Guevara y el contexto contemporáneo de despolitización y de globalización de los referentes culturales. En cuanto a los objetivos específicos del proyecto, queremos estudiar, en un primer tiempo, la resemantización cultural de la imagen del guerrillero a través de la presentación romántica del héroe. En un segundo tiempo, queremos analizar esta transformación a través de la atenuación de las referencias políticas de la película. Finalmente, queremos también ver cómo la globalización despolitizada de la imagen del Che en *Diarios de motocicleta*, pero también más allá de la película, participa de su transición de la esfera política hacia la esfera cultural.

Antes de seguir, nos parece importante definir lo que entendemos por “resemantización cultural” y explicar por qué recurriremos a lo largo de este proyecto de investigación al concepto de “resemantización”, que tomamos prestado de la lingüística, para pensar la resignificación del Che Guevara. En varias ocasiones, acudiremos a la expresión “resemantización cultural” en nuestro estudio para referirnos al proceso mediante el cual se le atribuye a un elemento inicialmente entendido como “político” un nuevo significado “cultural”. Siguiendo a Zecchetto (2011), lo que entendemos más ampliamente por resemantización es el proceso mediante el cual se reinterpreta de manera innovadora un elemento cambiando su significación inicial.

[R]esemantizar es un vocablo que se refiere a la operación semiótica de transformar el sentido de una realidad conocida o aceptada para renovarla o para hacer una transposición de modelo, creando una entidad distinta, pero con alguna conexión referencial con aquella, de modo que esta última asume un nuevo significado que la primera no tenía (2011: 127).

Aunque el concepto suele emplearse sobre todo para pensar la reinterpretación o la atribución de una nueva significación a una *palabra*, justificaremos su empleo por nuestra presentación del Che Guevara como un mito reelaborado y resignificado en el sentido en el que lo entiende el semiólogo y estructuralista Roland Barthes. En su libro *Mythologies* (1957), Barthes propone efectivamente leer al mito como una palabra, un discurso o un mensaje despolitizado (1957: 216-217). A propósito, explotaremos entonces plenamente las posibilidades conceptuales que abre la asociación propuesta por Barthes entre mito y discurso para leer al ícono mítico del Che como una palabra o un discurso resemantizado. De hecho, nuestra utilización consciente de un concepto fuertemente connotado en un sentido lingüístico se fundamenta en cierta tradición académica comprobada: en la literatura de los últimos quince años, se ha empleado el concepto de resemantización en más de una ocasión para pensar la reelaboración de los mitos². Por esta razón, creemos que la semiótica nos da las herramientas adecuadas para conceptualizar la transformación cultural del Che Guevara y nos reivindicamos en nuestro análisis del concepto de resemantización y de los horizontes lingüísticos que abre.

Como la reinterpretación cultural del ícono del Che Guevara en el cine podría estudiarse a partir de una multitud de documentales y de películas de ficción, hemos decidido limitar nuestro estudio a un corpus restringido, más realista para un proyecto de investigación de este tipo, y enfocar exclusivamente en el largometraje de Salles. Este estudio de mayor calado nos permitirá comprobar cómo esta película específicamente participa en el fenómeno general de despolitización de la imagen del revolucionario.

² Ver por ejemplo Araceli 2008, Cannavacciuolo 2010, Oulego 2016, Ramírez 2012 y Rojas Pachas 2015.

Los manuales de análisis filmico de Bordwell y Thompson (2000) y de Goliot-Lété y Vanoye (2009) nos servirán de apoyo metodológico para el estudio de la forma y del estilo de la película de Salles. Así, nos serviremos en nuestro análisis de las diferentes técnicas formales descritas por los autores para ver cómo los puntos de vista, los tipos de planos, el sonido, la voz en *off*, los colores y los ángulos de cámara, entre otros elementos, permiten expresar cinematográficamente el carácter despolitizado del Che Guevara de Walter Salles.

En las últimas décadas, se ha reflexionado bastante sobre la recuperación mercantil del ícono del Che Guevara y sobre su conversión en ícono de consumo desvinculado de su significado político. La despolitización del Che ha sido subrayada particularmente por Banerjee (2007), Casey (2009), Castañeda (1997) y Larson y Lizardo (2007). Banerjee califica la recuperación de la fotografía de Korda en publicidades de objetos de consumo como un ejemplo del proceso de “trivialización” de la imagen del Che, que define como el proceso mediante el cual se menosprecia o se disminuye la importancia de un asunto político al apropiarse de su símbolo y al convertirlo de moda gracias a los medios de comunicación de masas (2007: 13); Casey habla del consumo masivo de la imagen del Che repasando la historia de la recuperación de la fotografía de Korda (2009). Castañeda es por su parte uno de los primeros en introducir el concepto de “símbolo cultural” para referirse al Che, y propone que si su figura ha sobrevivido en la memoria colectiva, es porque se la ha asociado más a la idea de contracultura del fin de los años sesenta que a sus reivindicaciones políticas socialistas y a sus posiciones marxistas-leninistas, lo que explica según el autor que su huella cultural perdure, pero no tanto su huella política (1997: 497). Larson y Lizardo recurren al concepto de “comodificación” para pensar la comercialización y la masificación de la imagen del guerrillero (2007: 425).

Refiriéndose especialmente a la película de Salles, Aimaretti (2010) habla de una presentación idealizada del personaje y vaciada de su conflictividad política, que Duno-Gottberg también califica de “pacificada” (2005). Majfud abunda en el mismo sentido y propone además que la elección de una estética hollywoodense en la película neutraliza la subversividad del Che y lo convierte en producto de consumo “inofensivo” (2006: 3). Sin embargo, creemos que se ha subestimado hasta ahora la importancia de la inscripción de este fenómeno de reelaboración de la figura guevariana en el contexto global de transición de lo político hacia el espacio cultural globalizado.

Lo que proponemos en nuestro proyecto de investigación es precisamente subrayar esta conexión leyendo la figura icónica del Che como una ejemplificación del nuevo equilibrio de una sociedad occidental cada vez más enfocada hacia la cultura que hacia la política. Para llevar a cabo esta tarea, dividiremos nuestra argumentación en tres capítulos.

En el primer capítulo, de índole más teórica, haremos una contextualización de este cambio entrando en diálogo con el análisis histórico propuesto por el filósofo francés Alain Brossat (2008) y por el latinoamericanista y analista cultural George Yúdice (2003). Brossat y Yúdice hablan respectivamente de la expansión de la esfera cultural frente a la retracción de la esfera política y de la conversión de la cultura en recurso que se instrumentaliza para servir los intereses de la economía globalizada. Lo que exploraremos en este capítulo a la luz de las propuestas de Brossat y de Yúdice es que las transformaciones que la globalización ha generado en la gestión de la cultura más o menos a partir de los años ochenta³ han creado un

³ Como la globalización y las políticas neoliberales no llegaron de manera inmediata o absoluta en América Latina, sino más bien de manera desigual entre finales de los años setenta y los años noventa según el país, la periodización que proponemos para la transición entre la cultura nacional-popular y la cultura como recurso no

giro y un relativo abandono de la cultura nacional-popular para adoptar un nuevo paradigma: la cultura como recurso. Esta instrumentalización racional de la cultura, que se realiza ahora a escala transnacional y ya no a escala local o nacional, ha dado lugar a lo que Yúdice ha calificado de “culturalización de la economía” (2003: 17) y ha llevado también a una sobrevaloración de la cultura y al advenimiento de una “democracia cultural” (Brossat 2008: 15) en la que el enfoque de la vida social ya no es político. De cierta forma, los actos culturales se transforman por la influencia neoliberal en actos de consumo o en actos racionales, cuestionando, diluyendo, modificando y rearticulando la conceptualización misma de la cultura en función de las nuevas estrategias globales. Las reflexiones de ambos autores expuestas en este primer capítulo nos ayudarán luego a entender de qué maneras la atenuación de las referencias políticas y la dimensión globalizada de la cinta de Salles participan de una construcción cada vez más cultural del ícono de Guevara no solo como mercancía de consumo, sino también como recurso cohesivo que estimula varias esferas económicas, como el turismo, en América Latina.

Después de haber expuesto este nuevo paradigma que nos permite pensar la cultura, concluiremos el primer capítulo con la definición de dos conceptos semiológicos que nos permitirán pensar metodológicamente el cambio histórico a pequeña escala en la película: los conceptos de ícono y de mito tal como definidos por el profesor de historia del arte y de literatura William John Thomas Mitchell (1986), por los historiógrafos Giles y Middleton (2008) y por el semiólogo Roland Barthes (1957). Globalmente, veremos que los cuatro

puede dejar de ser aproximativa. Apoyándonos en las lecturas de Gareth Williams (2002) y de George Yúdice (2003), proponemos sin embargo que el cambio se hizo notar de manera más significativa en una mayoría de países del continente a partir de los años ochenta.

autores proponen leer el ícono y el mito como una representación proyectada de su contexto sociohistórico de creación y de interpretación. Insistiremos entonces en la función de representación del mito y del ícono y en su permeabilidad al contexto para sentar las bases de nuestra lectura del ícono mítico del Che como síntoma de la despolitización histórica iniciada en la década del ochenta.

En el segundo capítulo, pasaremos al análisis cinematográfico de la cinta de Salles y propondremos que la película presenta al personaje de Ernesto Guevara, interpretado por Gael García Bernal, como una figura romántica, otorgando una nueva significación cultural al ícono. Partiendo de las conceptualizaciones de Löwy y Sayre sobre los tipos de romanticismo⁴ y de individualismo, estudiaremos cómo la individualización del personaje en su sentido más aislante y desconectado de la comunidad, que se vincula a un tipo de romanticismo más conservador, se opera en la película por la voz en *off* de Ernesto que llama la atención sobre el personaje, por los primeros planos que aíslan a Ernesto de los demás en la pantalla, por las tomas largas que permiten destacar visualmente al Che, así como por los planos subjetivos que permiten la identificación del espectador con el personaje del Che. Luego, estudiaremos también la transición identitaria que se opera en Ernesto a lo largo del viaje, subrayada por la banda sonora, como una manifestación de la filiación de *Diarios de motocicleta* con las novelas de formación decimonónicas o *Bildungsroman* en las que los personajes pasan por distintas experiencias que les permiten adquirir cierta madurez. La conexión de este género literario con el romanticismo conservador y con el individualismo que fragmenta la

⁴ A lo largo de este proyecto de investigación, emplearemos la palabra “romanticismo” con mayúscula inicial para referirnos al movimiento cultural que nació en los siglos XVIII y XIX, y con minúscula para referirnos a un tipo de romanticismo en particular o a un romanticismo que no necesariamente corresponde al período histórico mencionado.

colectividad tal como los entienden Löwy y Sayre nos dará otra pista para pensar el legado romántico de la película de Salles en su dimensión despolitizada. Finalmente, nos detendremos también en este capítulo en la presencia recurrente del motivo romántico de la majestuosidad de la naturaleza en el largometraje, que las tomas largas presentadas en pantalla panorámica ponen de realce. El establecimiento de paralelos formales y temáticos entre la cinta y los *road movies* estadounidenses, poco politizados, también nos permitirá pensar con mayor profundidad la relación entre el Che y los paisajes que lo sitúan lejos del mundo político de la urbe.

Para terminar, en nuestro tercer capítulo, analizaremos la misma premisa de despolitización y de transformación cultural del ícono guevariano, pero esta vez a partir de dos ángulos nuevos: la eliminación o la atenuación en la película de las referencias políticas presentes en los diarios de Ernesto Guevara y de Alberto Granado, así como la dimensión globalizada de la cinta de Salles reflejada en el ícono del Che. Mientras que en el segundo capítulo, el estudio de las técnicas cinematográficas usadas nos permite pensar el legado romántico y despolitizado de la película en lo que tiene de concreto, los momentos históricos con alto potencial político que han sido silenciados o suavizados en la trama nos permitirán pensar, en este último capítulo, la despolitización del Che desde lo que *no* está en la película: la dimensión activista o violenta más polémica del Che Guevara. Luego, analizaremos en la segunda parte de este capítulo cómo el largometraje de Salles entra en diálogo, por su carácter transnacional y por su capacidad de ser exportado, con el proceso de mercantilización de la imagen del Che Guevara y con su recuperación comercial o publicitaria. A la luz de las reflexiones de Yúdice sobre la racionalidad de la cultura, propondremos también que la dimensión cultural de la película de Salles como producto globalizado tiene una segunda

lectura: más que una mercancía de consumo, la película y su protagonista son también recursos económicos racionalmente explotables por las agencias turísticas.

Globalmente, el análisis filmico de *Diarios de motocicleta* nos permitirá comprobar, con el apoyo transdisciplinario de las teorías semiológicas sobre el ícono y el mito, de las teorías políticas sobre la tipología de los romanticismos y de las teorías culturales sobre la globalización, que el Che Guevara icónico de Walter Salles se ha estado transformando, siguiendo los mismos procesos de resemantización cultural y de despolitización que han estado predominando en las sociedades occidentales aproximadamente desde la década del ochenta.

1. De la política a la cultura: un nuevo equilibrio histórico

La culture n'est pas une marchandise comme les autres
–Alain Brossat (2008: 7)

*[T]he specific transformation of culture into resource
epitomizes the emergence of a new episteme*
–George Yúdice (2003: 28)

La construcción despolitizada del personaje del joven Ernesto Guevara por Walter Salles en *Diarios de motocicleta* se puede entender a la luz de la desvinculación gradual del ícono del Che Guevara de su dimensión política, que se ha ido operando a mayor escala desde su muerte en 1967. Lo que argumentaremos en el presente capítulo es que esta despolitización de su ícono es a su vez el síntoma puntual de un fenómeno de mayor amplitud que ocurre a nivel de sociedad desde varias décadas: el crecimiento de la preocupación colectiva por la cultura y la disminución correspondiente de la importancia atribuida a la política. Así, más o menos a partir de los años ochenta, se ha producido un importante cambio histórico acerca del valor atribuido a la cultura y acerca de su vinculación con la economía. Este cambio ha tenido implicaciones considerables sobre el equilibrio relativo entre la cultura y la política y sobre la manera de pensar los grandes íconos políticos del siglo XX como el Che Guevara. Para estudiar la despolitización y la reorientación cultural del ícono del Che Guevara⁵ en *Diarios de*

⁵ Aunque no se recurra al apodo “Che” en la película de Salles para calificar al personaje, y a pesar de que se le nombre “Ernesto” o “El Fúser” para hacer énfasis en el hecho de que la historia que narra la cinta es la del hombre que fue Ernesto Guevara antes de convertirse en el “Che” revolucionario, consideramos que sí se puede hablar del “Che” para aludir al personaje de Gael García Bernal en el largometraje sin que esto sea incoherente en términos de historicidad. Efectivamente, argumentamos que como la cinta de Salles se realizó en el XXI, en un período en el que las designaciones de “Ernesto Guevara” y del “Che Guevara” son semánticamente intercambiables y aluden al mismo sujeto histórico, es imposible que la película hable de Ernesto Guevara sin hablar también del “Che”. Al interpretar al personaje mostrado en la cinta a partir de conocimientos históricos sobre Guevara, el público del siglo XXI puede perfectamente ver en él una representación del “Che Guevara”

motocicleta, el caso que nos interesa en el marco de esta investigación, es imprescindible analizar y entender en primer lugar lo que implican los fenómenos mismos de “resemantización” (Cossia 2012: 229) hacia la cultura, es decir, de atribución de un sentido cultural a un elemento inicialmente político, y de “despolitización”, y cómo operan estos procesos a mayor escala en las sociedades occidentales contemporáneas.

Cabe volver a mencionar que lo que entenderemos en este trabajo de investigación por la despolitización del ícono del “Che” Guevara solo se trata de una despolitización relativa. Emplearemos el término “despolitización” para dar cuenta del hecho de que si todavía están presentes ciertos elementos políticos en las representaciones recientes del Che como es el caso en *Diarios de motocicleta*, la dimensión política asociada a su ícono ha disminuido considerablemente a lo largo de las décadas, como se verá en este proyecto. Por lo tanto, es posible hablar de despolitización con respecto a la politización de su figura a finales de los años sesenta, pero no de “apolitización”, ya que cualquier representación del revolucionario es susceptible de traer hilos de memoria que no pueden dejar de ser políticos.

En el presente capítulo, de índole sobre todo teórica, definiremos primero estos dos procesos sociales complementarios a la luz de las propuestas del filósofo político francés Alain Brossat (2008) acerca de la llegada de una democracia cultural en Occidente. Destacaremos también que el abandono de la cultura nacional-popular hacia los años ochenta tal como lo describe el latinoamericanista y especialista en estudios culturales George Yúdice (2003) permite pensar el advenimiento de esta democracia cultural en términos más específicos al contexto latinoamericano. En un segundo tiempo, subrayaremos los vínculos

joven. Por esta razón, emplearemos indistintamente a lo largo de este trabajo los nombres y apodos “Ernesto”, “Ernesto Guevara”, el “Che” o el “Che Guevara” para calificar al personaje de Gael García Bernal en la cinta.

que se pueden establecer actualmente entre la cultura y el mercado mundial, etapa necesaria para entender más adelante en nuestra argumentación la relación del propio Che con el mercado global. Para estudiar este segundo aspecto, nos detendremos en la transición histórica propuesta por Yúdice entre una cultura colectiva nacional-popular y una cultura como recurso de la economía globalizada. Luego, una vez aclarada la coyuntura histórica que nos permitirá entender mejor la transformación de la imagen del Che puesto en escena por Salles como síntoma de este cambio de equilibrio entre la política y la cultura, seguiremos con la definición de dos conceptos semiológicos esenciales para nuestro análisis del ícono despolitizado del Che: reflexionaremos sobre el ícono y el mito.

1.1. Una cultura que abarca cada vez más terreno

Para empezar, con el fin de esclarecer el contexto histórico que nos permitirá entender de qué maneras se ha movido el ícono del revolucionario argentino entre el polo político y el polo cultural en las últimas décadas, corresponde ahora iniciar una reflexión sobre los cambios recientes que afectaron las interrelaciones entre la cultura y la política, favoreciendo la primera en detrimento de la segunda. Como veremos, estos cambios que han ido transformando la relación entre la cultura y la política han afectado las sociedades occidentales en general, pero también América Latina de manera particular.

En la mayor parte del siglo XX, es decir aproximadamente a partir de los años veinte hasta los años ochenta, la cultura nacional-popular predominó en América Latina (Williams 2002: 4; Yúdice 2003: 69-72). En los años que precedieron la crisis económica de 1929 y en las décadas que siguieron, el proyecto nacional-popular se construyó a partir de la idea de

integración del “pueblo” y de ciudadanía nacional y, en este sentido, tenía pretensiones populistas (Williams 2002: 4-5).

[T]he formation of the modern nation-state in Latin America (dating roughly from the decades immediately preceding and following the Great Depression through to the debt crisis and the economic collapse of the 1980s) was for the most part predicated on the active integration and institutionalization of the notion of the people –of the common populace, or the popular/subaltern sectors of society– as the originary ground from which to consider the contours of national history, national identity formations, and national modernization (Williams 2002: 4).

Sobre todo entre los años treinta y ochenta, el espacio, el patrimonio y la cultura se pensaban en América Latina en términos nacionales, así como los proyectos de desarrollo económico e incluso la identidad. A partir de los años treinta, los proyectos estatales de desarrollo, revitalizados luego por la Revolución cubana, fueron un factor considerable de movilización política en torno a cuestiones nacionales que involucraban las clases populares y que favorecieron por ende las preocupaciones culturales de carácter nacional-popular (Yúdice 2003: 72). Los murales públicos de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Siqueiros en el México posrevolucionario, la literatura indigenista en los Andes entre los años treinta y cincuenta y la poética sandinista nicaragüense de los setenta constituyen ejemplos significativos de estos proyectos culturales y políticos pensados en términos nacionales. El Estado-nación era entonces la unidad de base de la política latinoamericana, y se pensaba la nación y sus realidades tanto económicas como culturales de manera interna a cada país (Williams 2002: 4, 6, 195).

En cambio, Yúdice habla de un giro radical e incluso de una crisis en la gestión cultural a partir de los años ochenta: debido a la instauración de las políticas neoliberales tanto en varios países de América Latina como en América del Norte y en Europa occidental, el

poder jurisdiccional de las naciones se debilitó frente a las dinámicas transnacionales de la economía global. Según el analista, las prácticas culturales se han transformado por la liberalización y la desregulación del comercio, la privatización de las empresas nacionales, la reducción de los servicios públicos y los flujos crecientes de mercancías, de información y de personas. En América Latina particularmente, la inmensa deuda pública de los Estados a principios de los años ochenta y la presencia de ciertas dictaduras derechistas en el cono sur facilitaron la implantación de dichas políticas neoliberales (2003: 82-85, 94).

A partir de este momento, puesto que los Estados ya no poseían el mismo control sobre lo producido y consumido, la gestión nacional-popular dejó de ser un paradigma predominante para pensar la cultura, que pasó más bien entre las manos de la sociedad civil a nivel transnacional (Williams 2002: 6-8; Yúdice 2003: 82, 88). La pérdida de influencia de los Estados sobre las políticas nacionales dejó un espacio más significativo para el consumo de bienes culturales que circulaban a nivel transnacional. A modo de ejemplo, Yúdice describe el cambio ocurrido en México en estos términos:

Under Miguel de la Madrid (1982-88), Carlos Salinas de Gortari (1988-94), and Ernesto Zedillo (1994-2000), nationalist, anti-imperialist discourse was dropped along with trade barriers, long thought to be the bulwark of sovereignty. Now free trade with the United States was courted and decentralization put into operation. In this context, emerging private institutions and public institutions in search of new legitimacy altered their approach to the national identity of culture, which was now put to work in the global era (2003: 1993).

Con la llegada del neoliberalismo en América Latina a partir de los ochenta y en los noventa, el consumo de cultura a nivel global ha cobrado bastante más importancia en detrimento de la acción política, resultando en un nuevo equilibrio entre las esferas cultural y política. De hecho, Yúdice afirma que la cultura ha cobrado tanta importancia en las últimas décadas que

se puede hablar de un “poder cultural” favorecido por la globalización y la difusión de la cultura que esta permite (2003: 25).

Para entender mejor la dimensión ante todo cultural que ha ido cobrando la figura guevariana en las últimas décadas, cabe retomar una reflexión iniciada por el filósofo Alain Brossat, quien propone ver en las sociedades occidentales contemporáneas una expansión continua de la cultura frente a una retracción de la esfera política (2008: 15). Complementando la propuesta de Yúdice acerca de un giro histórico en el rol de la cultura a partir de los ochenta, Brossat plantea que la mayoría de las interacciones sociales suelen ahora ocurrir en torno a actividades consideradas como culturales (vinculadas con el arte plástico, la música, la literatura, el cine, los medios de comunicación, los viajes, las redes sociales, etc.) y ya no en torno a lo propiamente político (marchas y protestas, proyectos ciudadanos, reivindicaciones nacionales, etc.). Por ende, la propuesta del filósofo es que si bien la política sigue ocupando un lugar significativo en la vida de algunos, su importancia general en las sociedades occidentales ha disminuido en las últimas décadas en detrimento de la cultura (Brossat 2008: 7-15).

Según Brossat, el creciente desinterés de la población hacia la política ha creado un vacío político que la esfera cultural se empeña en llenar. Este fenómeno ha sido conceptualizado por el filósofo bajo el término “democracia cultural”, concepto que se refiere a una nueva forma de democracia orientada hacia el consumo que está reemplazando poco a poco la democracia política orientada hacia la acción (2008: 15)⁶. Retomando la reflexión de

⁶ El concepto de “democracia cultural” de Brossat es pertinente para nuestro análisis ya que tiene la ventaja de confrontar directamente la esfera cultural con la esfera política dentro del mismo concepto. Efectivamente, al proponer el concepto de democracia cultural, se resemantiza el vocablo “democracia”, término político por

Yúdice, esta democracia política caracterizaba el período nacional-popular que se vivió en América Latina más o menos entre finales de la década de los veinte y la de los ochenta, período en el que los proyectos solían ser colectivos y gestionados por los Estados. En cambio, el momento clave de cambio se inició en los años ochenta con el giro neoliberal que internacionalizó las preocupaciones y el consumo, y que vio aparecer una democracia cada vez más cultural en términos de Brossat. En esta democracia contemporánea, el filósofo francés propone ver el sujeto moderno, por analogía al *homo sapiens*, como un *homo culturalis* que se percibe a sí mismo como un ser cultural mucho más que como un ser político o histórico (2008: 59). Para el diplomático francés Jean-Marie Guéhenno, la nación misma, que constituye según él el cuerpo de la política y el espacio de solidaridad colectiva, está amenazada como espacio *político* por causa de este cambio de perspectivas. Este cambio la hace mal adaptada al mercado global ya que las nuevas dinámicas culturales y económicas trascienden las fronteras estatales tradicionales para aplicarse más bien a un nuevo marco mundial. En este nuevo marco, el dinamismo de las redes de comunicación y de comercio hace de las fronteras un concepto fluido, precario y permeable –incapaz de resistir por ejemplo a la circulación de los flujos económicos, de la información y de las imágenes, de las poblaciones, de las enfermedades, de la polución, etc.– (Guéhenno 1993: 87, 157-158). Ahora bien, Guéhenno ve en una eventual desaparición de la nación la muerte de la política: “Si la

excelencia, por su yuxtaposición con el adjetivo “cultural” (por oposición al adjetivo “política”). Por lo tanto, con este uso del adjetivo “cultural”, el sustantivo democracia parece vaciado de su semántica política. Sin embargo, si bien nos parece interesante esta combinación de términos, se le puede criticar al concepto de democracia cultural su ambigüedad, ya que la contaminación semántica podría operarse en los dos sentidos: uno podría entender el concepto *al revés* y ver en él cierta politización del fenómeno cultural. Por ende, cabe mencionar que se empleará el concepto de Brossat en las páginas que vienen exclusivamente con la intención de ilustrar la tendencia de las sociedades occidentales actuales a dejar en segundo plano las preocupaciones políticas para centrarse en preocupaciones ante todo culturales. Es importante no confundir el concepto de “democracia cultural” con el de “democratización de la cultura” (Fleury 2011: 72), que se refiere más bien a la consideración de las prácticas de las clases populares por parte de los estudios culturales a partir de los años sesenta dentro de lo “cultural”.

solidarité ne se laisse plus enfermer dans la géographie, s'il n'y a plus de cité, s'il n'y a plus de nation, peut-il y avoir encore de la politique?" (1993: 37). Añade además:

Quelle que soit, en effet, la tradition à laquelle on se rattache, le débat politique présuppose l'existence d'un corps politique. [...] Mais ces constructions abstraites résistent mal à la réalité de la société moderne : à l'âge des réseaux, la relation des citoyens au corps politique est concurrencée par l'infinité des connexions qu'ils établissent en dehors de lui, de sorte que la politique, loin d'être le principe organisateur de la vie des hommes en société, apparaît comme une activité secondaire, voire une construction artificielle inadaptée à la solution des problèmes pratiques du monde contemporain. [...] Le débat [...], en s'enfermant dans des situations au lieu de s'organiser autour de principes, se vide de sa substance et ce n'est que par un abus de langage qu'on peut encore l'appeler « politique » (1993: 37-38, 46-47).

Por cierto, pretender que la política ha desaparecido totalmente de la época actual sería un error, y cabe aclarar que no se trata de nuestra propuesta. Sin embargo, la comprobación de la pérdida de importancia de la acción política por una parte, y la expansión de la esfera cultural por otra, permiten establecer una conexión entre ambos fenómenos. Reformulando la propuesta del filósofo francés en otras palabras, es como si el balance o el equilibrio histórico entre política y cultura se estuviera rompiendo para ser remplazado por otro, como si la política estuviera retrocediendo y como si la cultura, cada vez más abarcadora, estuviera ganando constantemente más terreno en detrimento de la política.

Para ejemplificar este proceso, Brossat menciona dos casos principales. Por una parte, demuestra que el tratamiento cultural en vez de político de la memoria de la guerra contra Argelia en Francia cincuenta años después de los eventos ha permitido crear un consenso entre los actores. Así, 2003 fue proclamado en Francia por decreto cultural "año de Argelia", lo que dio lugar a distintos coloquios, conciertos, exposiciones, emisiones de radio, seminarios y demás eventos con una temática argelina. Según Brossat, estos actos culturales ayudaron a disipar el malestar causado por la relación atormentada entre ambos países y a hacerlo soluble.

Si la memoria política del pasado colonial que une ambos países no puede ser evocada sin crear tensiones o disensiones, la memoria cultural, en cambio, reúne (2008: 60-61). Otro ejemplo del efecto consensual del tratamiento cultural de una figura o de un evento político es la fotografía de prensa. Si una fotografía que retrata un crimen de guerra es presentada al público en un contexto cultural, como el *World Press Photo* o cualquier otro evento que enfoca en el carácter estético y conmovedor de un cliché, la foto será aplaudida por el público sin que la gente se preocupe por la justicia hecha a la víctima que aparece como objeto de la foto. De nuevo, la transición de la fotografía de la esfera política a la esfera cultural permite calmar las tensiones potencialmente causadas por la situación retratada (2008: 61-63).

La expansión de la esfera cultural alcanza tal medida que Brossat llega a afirmar que la sociedad actual es obesa de cultura o “hiperculturalizada” (2008: 42). Con esta afirmación, el filósofo apunta al hecho de que un número creciente de manifestaciones son consideradas en la época actual como “hechos culturales”, lo que hace que la cultura se convierta, según lo propone Brossat, en burbuja o piel protectora que envuelve a todos los miembros de una sociedad (2008: 138). En un momento histórico que le atribuye cada vez más importancia a la cultura (Brossat 2008: 81), no es de extrañar que los íconos, como el ícono político que ha sido el Che Guevara, también se vuelvan íconos *culturales*. Para Brossat, varios acontecimientos históricos o personajes políticos se han convertido en lo que el filósofo caracteriza como objetos culturales “funerarios” (2008: 143), y que calificaremos de íconos culturales en el marco de esta investigación para enfatizar el desplazamiento de lo político hacia lo cultural. La definición que propone Brossat de estos objetos culturales o “funerarios” como figuras conmemorativas que recuperan de manera cultural, despolitizada y consensual a un personaje político conflictivo nos será útil para pensar en nuestro análisis la figura del Che

Guevara de Salles. De hecho, el mismo Brossat presenta la película *Diarios de motocicleta* como uno de los numerosos ejemplos de la formación de íconos culturales descontextualizados y vaciados de su sustancia política:

Le triomphe du régime culturel, c'est celui de la « restitution » du voyage du Che à travers l'Amérique latine sous la forme d'un film tous publics [...]; c'est la somme de ces opérations de recyclage qui conservent la trace des paroxysmes politiques passés sous une *forme funéraire*. La culture est la *mort de la politique* dans ce sens littéral: elle est une fabrique d'objets funéraires de toute espèce dont la vocation est de rappeler des moments ou des figures politiques hautement conflictuels sur ce mode apaisé, désenchanté, rassembleur ou racoleur, commémoratif ou consommateur, qui est celui du nihilisme qui prévaut aujourd'hui (2008: 143; las cursivas son del autor).

Como argumentamos que el “Che” de Salles es una manifestación puntual de un fenómeno más amplio de pérdida de importancia de la política en las últimas décadas, creemos que las propuestas de Brossat acerca de una “democracia cultural” cada vez menos politizada y llena de objetos culturales funerarios ayudan a conceptualizar el giro histórico, también descrito por Yúdice, y en este sentido son aprovechables para nuestro análisis del Che como figura cultural. Es precisamente esta tendencia a la transición de lo político hacia lo cultural que queda ejemplificada en la película de Salles a través del ícono despolitizado del Che, como veremos más detenidamente en los próximos capítulos.

1.2. La cultura como *recurso* de la economía

El apartado anterior nos ha permitido estudiar la estrecha relación que une la toma de importancia de la cultura y la creciente escasez de la esfera política con el fin de establecer las bases que nos permitirán entender el Che Guevara de *Diarios de motocicleta* como ícono cultural despolitizado. Cabe estudiar ahora las implicaciones económicas de esta

transformación cultural perceptible en el cine a la luz del cambio más general que ha ido acercando la cultura a la economía con la llegada de la globalización. Entenderemos en este apartado de qué maneras, en un contexto globalizado, la cultura nacional-popular ha sido remplazada o parcialmente eclipsada por un nuevo paradigma: el de la cultura como recurso. Esta transición histórica entre la cultura nacional-popular y la cultura como recurso nos será útil luego para entender el cambio que se ha operado paralelamente en las representaciones del ícono del Che.

Para empezar, siguiendo un nuevo marco epistémico inspirado en la racionalidad económica y ecológica de gestión de recursos, George Yúdice propone entender la cultura ya no como parte de un proyecto colectivo nacional-popular, sino como un *recurso* de la economía globalizada (2003: 9). En su análisis de las transformaciones por las que ha pasado la cultura en las últimas décadas, avanza que la aceleración de la globalización a partir de los años ochenta ha modificado la manera del ser humano de relacionarse con su entorno, llevando a una instrumentalización creciente de lo que lo rodea y a una transformación de las manifestaciones culturales materiales e inmateriales en recurso⁷. Este recurso tiende a analizarse en función de su performatividad o racionalidad económica y de su conveniencia (*'expediency'*): puesto que la cultura, como se ha insistido anteriormente, produce un efecto social de cohesión, los gobiernos y las empresas privadas y multinacionales han llegado a instrumentalizarla, y el arte se ha transformado en solución pragmática a muchos problemas sociales característicos de la economía neoliberal (2003: 26-28). Por lo tanto, se puede hacer una nueva lectura de la promoción masiva de la cultura como fuente de atracción creciente

⁷ Se puede establecer ciertos paralelos entre la conceptualización del recurso hecha por Yúdice y el concepto de *Gestell* (*'standing reserve'*) de Heidegger. Ver Heidegger 1977 [1950].

para la inversión capitalista, como polo de interés “folclórico” para el turismo y como herramienta estratégica de cohesión social que circula globalmente (2003: 13). Así, la globalización ha favorecido la instrumentalización de la cultura para la disminución de los crímenes, el fortalecimiento de la educación, la disminución de los conflictos debidos al racismo, el desarrollo de las relaciones internacionales, la creación de empleos, la cohesión política e ideológica o la mejora de la situación económica de varios sectores y en este sentido, puede tener ciertos usos *performativos*:

A performative understanding of the expediency of culture [...] focuses on the strategies implied in any invocation of culture, any invention of tradition, in relation to some purpose or goal. That there is an end is what makes it possible to speak of culture as a resource (Yúdice 2003: 38).

Yúdice se sirve del caso del museo Guggenheim de Bilbao para ejemplificar la instrumentalización de la cultura con fines económicos. Así, en 1991, los líderes políticos vascos y los empresarios locales empezaron a preocuparse por la reputación de terrorismo de la ciudad y por el creciente abandono económico del barrio posindustrial siguiendo el desmantelamiento de la industria pesada. Consecuentemente, la construcción de un museo perteneciendo a la Fundación Salomon R. Guggenheim (y por tanto formando parte de la cultura global) y sellado por el genio arquitectónico del canadiense Frank Gehry permitió revitalizar la ciudad y el barrio en cuestión: atrajo a los empresarios y estimuló la economía por la aparición de cafés, restaurantes y bares en la zona (2003: 19-20). Otro caso similar es el de la ciudad posindustrial estadounidense de Peekskill, situada en el Estado de Nueva York. En los años noventa, la creación de un barrio de artes fue impulsada para fomentar la gentrificación de la zona urbana y así estimular la relocalización de los artistas neoyorquinos en Peekskill (2003: 20). Por lo tanto, Yúdice nos permite pensar la cultura más allá de la

lógica del consumo: con la llegada del neoliberalismo transnacional, la cultura no solo se vende o se compra, sino que se instrumentaliza para resolver tensiones, para crear empleos, para estimular la actividad turística, para revitalizar barrios, etc.

La propuesta de Yúdice entra en diálogo con la conceptualización que hace Brossat de la democracia cultural, ya que la llegada a un nuevo equilibrio entre la cultura y la política que se ha descrito anteriormente tiene implicaciones prácticas para los grupos sociales que permiten también pensar la cultura como un recurso. Efectivamente, como lo subraya Brossat, la política tiende a crear cierta “atomización”, cierta fragmentación o división entre los actores de una sociedad, puesto que obliga a la gente a tomar posición e invita a la acción. Al contrario, la cultura, aunque tenga una dimensión ideológica, neutraliza según el autor la división iniciada por la política, crea un consenso, y tiende a reunir a los actores a nivel global por su poder de convocatoria (2008: 21, 31). Por tanto, la cultura unificadora e inclusiva de la que el cine de Salles participa, como se verá más adelante, cumple una función esencial de cemento y se puede explotar como un recurso que, al circular globalmente, mantiene la cohesión de un grupo y aleja los riesgos de fractura y de disolución.

En este sentido, la cultura sería una herramienta que permitiría, en determinados casos, una despolitización relativa de los acontecimientos presentados. Según el esquema analítico propuesto por Brossat, este recurso tiene un efecto tranquilizador sobre los actores sociales, ya que disminuye considerablemente el riesgo de nacimiento de rebeliones o de sublevaciones. La contaminación cultural de los debates políticos y el “paradigma consensualista” (2008: 20) sumamente valorado en los discursos culturales según el cual todas las opiniones o todos los gustos son válidos, llevan entonces al abandono de las luchas importantes de una sociedad y a la reducción de la posibilidad de acción política (2008: 97). Consecuentemente, en los

espacios culturales que el filósofo francés llama “pospolíticos”⁸ (2008: 24), la cultura, a pesar de todos los efectos positivos que pueda tener, sería también un recurso que favorece la reducción de tensiones y que el filósofo P. Sloterdijk califica de “dispositivo de apaciguamiento” (*dispositif d’apaisement*) (cit. en Brossat 2008: 62).

Si la circulación creciente de bienes simbólicos (programas de televisión y telediarios, Internet, películas, turismo, música...) y si la explosión de la inversión en el mundo del ocio han atribuido a la esfera cultural en las últimas décadas el mayor protagonismo que ha conocido históricamente, este fenómeno se debe entender a la luz de la adaptación gradual de las llamadas “políticas de la cultura” (Fleury 2011: 74) a las necesidades económicas más actuales del mercado mundial –y por tanto a la creciente performatividad económica de la cultura en un contexto global– (Yúdice 2003: 10). Consecuentemente, cultura y economía ya no pueden ser entendidas como compartimientos estancados y aislados, sino como vasos comunicantes e interdependientes: la cultura se ha convertido en recurso de la economía. Siguiendo a Yúdice, proponemos que la cultura, como cualquier otro recurso, se analiza ahora en términos de inversión y beneficios: no se invierte en la cultura por el bien de la cultura (*for culture’s sake*), sino porque esta inversión es rentable (2003: 5, 13).

⁸ Para Brossat, los espacios pospolíticos, que llama también “antipolíticos”, son espacios que funcionan según un principio de agregación y de cohesión, es decir, espacios en los que prevalece la denegación de la división (Brossat 2008: 27). En estos espacios, el enfoque está constantemente puesto en lo que un grupo tiene en común, en lo que lo reúne, en vez de pensar en lo que lo podría eventualmente quebrar (Guéhenno 1993: 169). Guéhenno habla también en este sentido de una “edad pospolítica”. Sin embargo, si esta propuesta nos parece pertinente para pensar en sus grandes líneas la tendencia a la despolitización de las relaciones occidentales a partir de la década del ochenta, el recurso al concepto de espacios pospolíticos nos parece también tener sus limitaciones en lo que no se les puede conceder a estos espacios una pretensión apolítica absoluta y universal: la despolitización de las sociedades no puede ni debe aspirar a ser más que una tendencia y, por ende, abogar por una “pospolitización” de los espacios requiere en todos casos matizar la propuesta.

Retomando también lo expuesto en el apartado anterior, tanto el enfoque teórico de Yúdice como el de Brossat nos son útiles para pensar la llegada a un nuevo equilibrio entre la cultura y la política. Mientras que Brossat avanza que la democracia se ha transformado en algo más “cultural” y menos “político” que antes, Yúdice llega a conclusiones complementarias: se instauró una nueva forma cultural, el recurso, que implica el abandono gradual de un proyecto político nacional a favor de la globalización.

Si durante medio siglo, la visión nacional-popular de la cultura en América Latina favoreció la gestión de las políticas culturales a nivel nacional, la apertura neoliberal de las fronteras y la vinculación creciente de la cultura con la economía favoreció una gestión más bien global de las cuestiones culturales. Por lo tanto, la gestión utilitaria de la cultura como recurso, impulsada por la globalización, es otro síntoma de la no viabilidad de la cultura nacional-popular. Esta gestión racional de la cultura nos permitirá entender mejor, junto con la relación intrínseca que subraya Brossat entre la aparición de la democracia cultural y el debilitamiento de lo político (2008: 47), la propuesta de resemantización cultural y de despolitización del ícono globalizado de Guevara en *Diarios de motocicleta* que desarrollaremos en los próximos capítulos.

1.3. Ícono y mito: algunas conceptualizaciones

De manera general, el ícono permite leer, a través de la variación en los significados que se le atribuyen socialmente, un cambio en el contexto histórico. Siendo el contexto de producción y de recepción de la película de Salles un contexto globalizado, no es de extrañar que la semántica guevariana se esté adaptando a las necesidades del mercado mundial ya que,

siguiendo a Yúdice, las manifestaciones culturales son un recurso de la economía mundial y se adaptan constantemente a ella (2003: 1, 4, 9). Por lo tanto, la transformación cultural del ícono de Ernesto “Che” Guevara permite pensar también las transiciones históricas expuestas en los dos primeros apartados.

A lo largo de esta investigación, iremos argumentando que la transición histórica de la política a la cultura como recurso que se ha expuesto en los apartados anteriores se ve sintetizada en el ícono globalizado del Che Guevara retratado en la película de Salles. En los apartados anteriores, hemos contextualizado los factores históricos que nos permiten entender el giro occidental más amplio de la política a la cultura y los vínculos que esta establece con la economía globalizada. La última etapa que nos queda antes de pasar al análisis de dicha despolitización en el caso puntual del ícono cinematográfico del Che Guevara es definir el concepto mismo de ícono. Para hacerlo, nos apoyaremos por ello en las reflexiones del profesor de historia del arte y de literatura William John Thomas Mitchell (1986) y de los historiógrafos Judy Giles y Tim Middleton (2008) sobre la iconología y la representación. El concepto de mito del semiólogo y estructuralista Roland Barthes (1957) nos dará también herramientas para añadir profundidad al análisis de la representación cinematográfica despolitizada de la figura guevariana.

Primero, Mitchell define la iconología como el *logos* de los íconos, es decir, como el discurso o la ciencia de las imágenes y de las fotografías por oposición a los signos verbales (1986: 2). El autor describe el ícono como una imagen que representa un concepto o una persona no según un criterio de similitud (criterio que rechaza), sino según un criterio de referencia y denotación (1986: 57). Un personaje histórico conocido o una personalidad pública también puede adquirir un estatus icónico; en este caso, se convierte en figura

destacada en el imaginario colectivo y se le reconoce unos rasgos especiales. Reflexionando sobre la significación atribuida al ícono, Mitchell propone que el ícono no tiene una significación propia ni un sentido intrínseco, sino que debe ser interpretado como un producto del proceso y del clima históricos, políticos y culturales a partir de los cuales se analiza; el acto de interpretación se apoya en ciertas convenciones en el código y, por ende, el ícono siempre requiere ser contextualizado (1986: 51, 75). Esta necesidad de contextualización de la representación lleva también a Michael J. Casey a afirmar que los íconos populares no son más que construcciones sociales (2009: 15).

En este sentido, las propuestas de Mitchell sobre el ícono nos ayudan a entender la polisemia de la significación atribuida a la imagen del Che Guevara, y nos permiten también entender al Che como un producto de su contexto sociohistórico. En efecto, podemos pensar que su significación varía según la década y el momento histórico, y también según el grupo sociocultural que lo analiza. Consecuentemente, el peso relativo y la importancia que se le atribuye al ícono del guerrillero también cambian en función de las preocupaciones compartidas por una población o por una clase en un momento y en un lugar dado. Así, el hecho de pensar el ícono como una síntesis de su momento histórico como lo propone Mitchell nos da pistas para entender que justo después de la muerte del Comandante a finales de los años sesenta –años profundamente marcados por la llegada de una contracultura en Occidente, las protestas contra la guerra de Vietnam, la Primavera de Praga, las revueltas estudiantiles de mayo del 68, la descolonización de varios países africanos, el surgimiento del movimiento *hippie*, el nacimiento de los movimientos revolucionarios en América Latina y más– las representaciones del Che Guevara hayan tenido una dimensión política mayor que la que tiene ahora.

Ahora, si el ícono tiene la función de representar, cabe preguntarnos lo que implica concretamente tal acto de representación. Para Giles y Middleton, la representación tiene una cantidad impresionante de definiciones posibles (2008: 63), pero nos interesaremos en el marco de esta investigación en tres de estas formas de entender la representación. Primero, “representar” puede significar reenviar simbólicamente a un concepto abstracto, ilustrarlo, corporeizarlo o personificarlo, como en el caso de una bandera que existe físicamente en el espacio y que, por tanto, permite corporeizar el concepto abstracto de la nación y prestarle un lugar por su existencia física (2008: 63). En este sentido, el ícono del Che Guevara puede constituir por su existencia material, geográfica y espacial (ya sea en el mundo visual de la fotografía, en el mundo cinematográfico de la pantalla, o por su presencia en accesorios concretos como una taza o una hebilla de cinturón) el objeto al que unos se referirán para conceptualizar la libertad, otros para pensar los movimientos sociales latinoamericanos, y otros para ilustrar concretamente la idea del heroísmo.

Otro caso de figura es la representación como acto de palabra que implica hablar por alguien en su nombre. Es notamente el caso de los voceros o representantes de una causa: Martin Luther King hablaba por ejemplo en nombre de todos los afroamericanos de los Estados Unidos y en este sentido los *representaba*. Esta representación puede ser física y literal o bien puede ser simbólica; así, como lo subrayan Giles y Middleton, el Papa, quien es realmente el vocero de la comunidad católica, también simboliza el catolicismo (2008: 63). Este tipo de representación también se aplica al Comandante Guevara: en varias reuniones internacionales, como por ejemplo en las Naciones Unidas, el Che fue real y físicamente el representante delegado de los dirigentes de la Revolución, y también simbolizó la Revolución en el imaginario.

Finalmente, el último caso de representación que traeremos a colación y que nos interesa particularmente en lo que atañe al Che es el de *re*-presentación, es decir, de volver a presentar sucesos que ocurrieron o personas que vivieron (2008: 63). Una fotografía, como el conocido cliché del rostro de Ernesto Guevara tomado por Alberto Korda en 1960 que ha marcado la historia, cumple perfectamente esta función: recuerda un momento específico de la historia o de la vida de una persona, devuelto a los ojos de los espectadores tal como ocurrió durante la toma del cliché. Una pintura, la estatua de un personaje histórico o una película documental con imágenes de archivo también entran en este tipo de representación. Tales imágenes autorreferenciales que *re*-presentan simbólicamente un evento o una persona que perteneció al pasado devolviéndolo al imaginario actual son las que consideraremos de aquí en adelante como “icónicas”.

Ahora que hemos definido el ícono y su función de representación, pasamos al concepto de mito tal como lo propone Roland Barthes en su libro sobre mitología. La conceptualización del mito que propone el semiólogo nos dará pistas significativas para entender la despolitización de la figura icónica del Che Guevara como eco del nuevo equilibrio histórico entre política y cultura. Para Barthes, el mito es una palabra o una imagen que ha sido tan simplificada y naturalizada que ha llegado a perder todo su potencial de acción política. En una larga meditación final de su libro sobre la ideología, afirma incluso que el mito como sistema semiológico es una palabra despolitizada (1957: 216-217).

El autor explica la mitificación como uno de los procesos sociales que permiten resolver conceptualmente la complejidad de la experiencia humana al simplificar fenómenos o figuras y al reducirlos semánticamente a su esencia más pura:

Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat : si je *constate* l'impérialité française sans l'expliquer, il s'en faut de bien peu que je ne la trouve naturelle, *allant de soi* : me voici rassuré. En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse : les choses ont l'air de signifier toutes seules (1957: 252; las cursivas son del autor).

Barthes presenta luego el concepto de mito como un discurso o un mensaje, en vez de como un objeto o un concepto (1957: 215-216). Concretamente, lo que significa esta propuesta es que no existe rigidez ni en los mitos ni en los íconos, ya que los sentidos que se les atribuye no son “naturales” ni “transparentes” aunque se tiende a creerlo (Barthes 1957: 237, 252; Mitchell 1986: 8). Mientras que el proceso de naturalización del mito hace que se tienda a ver en este un sistema inductivo en vez de semiológico, y por lo tanto a ver un efecto causal entre el significante y el significado donde no hay ninguno (Barthes 1957: 239), las diferentes significaciones atribuidas al mito siempre pueden cambiar o incluso desaparecer según el momento histórico (Barthes 1957: 228). Esta propuesta nos permite pensar los cambios de significados atribuidos a la figura del Che y su despolitización creciente como un reflejo del contexto histórico que tiende a su vez hacia la pérdida de importancia de la esfera política. El mito es en este sentido un instrumento que permite medir los cambios históricos que ocurren a mayor escala y que los sintetiza de manera simplificada en una misma figura.

La propuesta del mito como palabra despolitizada servirá entonces nuestro análisis en la medida en la que nos permitirá ver cómo, al ser mitificada e idealizada, la imagen del Che Guevara en la película de Salles, pero también en la sociedad en general, se está vaciando gradualmente de su sustancia política. Esta despolitización, que reduce la figura mítica del

Che a su dimensión más cultural, permite pensar el cambio global en la relación entre cultura y política.

Resumiendo, después de haber expuesto al inicio de este capítulo las propuestas de Yúdice y de Brossat en cuanto al advenimiento de una democracia cultural occidental en la que la cultura constituye un recurso al servicio de la economía global, hemos reflexionado sobre las bases teóricas que nos permitirán pensar conceptualmente tanto el ícono como el mito del Che Guevara cinematográfico de Salles. Las pistas metodológicas que nos proveen Mitchell, Barthes y Giles y Middleton nos ayudarán a concebir en nuestro análisis la transformación del Che Guevara como una herramienta para entender el nuevo período histórico globalizado. Partiendo de ahí, nuestra propuesta, que desarrollaremos en los próximos capítulos, es que el proceso de despolitización y de transformación cultural del ícono guevariano perceptible en la película de Salles se presenta como una síntesis del cambio histórico más grande que representa la llegada a un nuevo equilibrio entre una esfera política en descenso y una esfera cultural cada vez más abarcadora que se aproxima a los intereses del mercado global.

2. La resemantización cultural del ícono en *Diarios de motocicleta*: el “Che” romántico

A la luz de las consideraciones históricas expuestas en el capítulo anterior, propondremos en este capítulo que la transformación del Che en ícono cultural se expresa cinematográficamente en *Diarios de motocicleta*, entre otras cosas, a través de la presentación de Ernesto como un personaje individual cuyo aislamiento en la pantalla y en los paisajes le hace perder su capacidad de actuar social y políticamente⁹. Destacaremos que la despolitización del personaje se lleva también a cabo a través de su crecimiento personal y de su conexión emocional con la naturaleza que lo rodea. Avanzaremos que tanto la individualización como la formación del personaje y su relación con los paisajes son parte de un legado romántico que se observa en *Diarios de motocicleta* y que constituye un poderoso factor de despolitización de la figura icónica.

Varios teóricos han postulado la dimensión romántica del ícono actual del Che; por ejemplo, Hannah Charlton, en su introducción al libro *Che Guevara: Revolutionary & Icon*, define a la figura del Che en el siglo XXI como “a general, *romantic*, non-specific fantasy about change and revolution” (2006: 12; las cursivas son nuestras). La atribución a su figura de una significación romántica, en este sentido, participaría de una desvinculación de su ícono con la política. Respecto a este último punto, acerca de la película *Diarios de motocicleta* en particular, el profesor de cine latinoamericano Tzvi Tal afirma que la cinta “*esteriliza el*

⁹ Sería interesante contrastar el énfasis puesto en el carácter individual del Che Guevara de *Diarios de motocicleta* con la dimensión colectiva atribuida a los héroes de la Revolución cubana en el arte pop de los años setenta. Por ejemplo, el tríptico *Isla 70*, del artista cubano Raúl Martínez, presenta al Che y a los demás revolucionarios fundidos en las masas, junto con el pueblo (ver Anexo II). Para saber más sobre el arte pop, los carteles revolucionarios cubanos y su dimensión colectiva y social, ver Craven 2002: 103.

potencial rebelde de la memoria del Che al ofrecer una imagen *romántica* del héroe juvenil coherente con los patrones ideológicos hegemónicos” (2014: 18; las cursivas son nuestras). Notando que las reseñas de la película hablan de “dos jóvenes románticos”, y notando también el éxito de la cinta en los Estados Unidos, Luis Duno-Gottberg, también profesor de cine de América Latina, se pregunta por su parte si *Diarios de motocicleta* no opera una “pacificación” de la imagen revolucionaria del Che (2005). Lo que tienen en común las críticas de estos tres autores es la impresión general de que la representación romántica del Che forma parte de un proceso de transformación semántica que deja de lado o por lo menos altera la dimensión política del personaje histórico.

En el libro de Michael Löwy y Robert Sayre sobre el romanticismo y la modernidad, los autores oponen dos maneras de entender el romanticismo que coexisten hasta hoy: un romanticismo en su acepción individualista más conservadora y un romanticismo cuyo individualismo se relaciona con la colectividad, que es por lo tanto profundamente político. Mientras que la individualización más liberal fragmenta la colectividad y aísla al individuo, la individualización romántica en su acepción colectiva se conecta con el conjunto orgánico de un pueblo (*Volk*) y aspira a una sociedad sin clases (1992: 41-42). Löwy y Sayre describen el romanticismo más político o revolucionario como un tipo de romanticismo colectivo nacido en la segunda mitad del siglo XVIII que enfoca en lo que las subjetividades individuales tienen de complementario, en lo que cada uno de los individuos puede aportar a la comunidad y a la lucha colectiva contra el capitalismo (1992: 30-42). Este romanticismo, que se pierde en *Diarios de motocicleta*, es político en el sentido de que valoriza la unión de cada sujeto individual con la comunidad y aspira a un futuro radicalmente nuevo y más igualitario (1992: 104). Al contrario, el romanticismo en su acepción conservadora, cuyo legado se observa más

en la película de Salles, nació en rechazo de la racionalidad de la Iluminación y se caracteriza esencialmente por la “exaltación romántica de la subjetividad” y por el “individualismo exacerbado” (1992: 41) entendido en su sentido aislante. Se trata de un romanticismo ya desvinculado de la solidaridad y de la visión colectiva que caracterizaba el otro tipo de romanticismo más político. En otras palabras, el tipo de romanticismo más presente en la película prescinde de las consideraciones colectivas del romanticismo solidario, que se vinculan más a la visión de comunidad propia de la cultura nacional-popular, para conservar exclusivamente las consideraciones culturales.

A continuación, haremos dialogar las reflexiones teóricas de Löwy y Sayre sobre el romanticismo desolidarizado centrado en el individuo con el personaje del Che Guevara en *Diarios de motocicleta*. Este diálogo nos permitirá entender el ícono cinematográfico del Che de Salles como una síntesis puntual de la despolitización histórica descrita por Brossat y Yúdice. Exploraremos las manifestaciones del romanticismo individual y conservador en la cinta al visitar tres tópicos románticos presentes en la película y puestos de relieve por la forma cinematográfica: la individualización del personaje, la presentación de la película como narrativa de formación heredera de la tradición del *Bildungsroman* y los paisajes espectaculares como expresión romántica de la sentimentalidad exacerbada del protagonista.

2.1. Ernesto Guevara: un personaje cinematográfico individualizado

Partiendo de la estrecha relación que establecen Michael Löwy y Robert Sayre entre el romanticismo despolitizado y la exaltación de la subjetividad, estudiaremos en este primer

apartado cómo los distintos elementos formales y narrativos de la película contribuyen a presentar a Ernesto como un individuo singularizado y romántico en el sentido conservador del término, es decir, depurado de su carácter social y colectivo. La individualización del personaje encarnado por Gael García Bernal, separado por ejemplo de los demás por los primeros planos que enfocan la atención cinematográfica en Ernesto, o visualmente aislado en paisajes espectaculares lejos del mundo social, nos permite pensar su distanciamiento de la política. Para enfocar en la individualización o asocialización de la figura del Che, prestaremos en nuestro análisis una atención especial a los elementos formales como el sonido o a las técnicas como la cámara subjetiva, que permiten destacar al personaje y que subrayan su individualidad. Así, estudiaremos la presencia constante de la voz en *off* de Ernesto-narrador, que se dirige en varias ocasiones directamente al espectador leyendo fragmentos de su diario desde el futuro de la enunciación, así como los primeros planos de Ernesto que ponen de realce su sentimentalidad y su experiencia personal, a la vez que lo aíslan de los demás personajes en la pantalla. También nos enfocaremos en el uso recurrente de planos subjetivos del personaje de Ernesto, que permite establecer una correspondencia total entre lo que se presenta en la pantalla y lo que ve el personaje desde su propia perspectiva singularizada. Ya que el ícono constituye en el imaginario colectivo la figura singularizada y destacada por excelencia, como hemos insistido en el primer capítulo, afirmaremos que esta individualización que se opera a través del legado romántico de la película es significativa en el proceso de edificación del Che como ícono. Por lo tanto, nuestro análisis de la singularización formal de Ernesto nos dará nuevas herramientas para pensar la inscripción del ícono de Ernesto Guevara dentro del momento histórico que corresponde al abandono de la cultura nacional-popular en su dimensión colectiva y solidaria.

Diarios de motocicleta da cuenta de la juventud prerrevolucionaria de Guevara: se trata de un largometraje que pone en escena el viaje latinoamericano que hizo el argentino Ernesto Guevara a los veintitrés años junto con su compañero Alberto Granado. En enero de 1952, mientras que Ernesto está a punto de terminar sus estudios de medicina, decide irse de viaje junto con su amigo para descubrir América del Sur. La meta es irse de Buenos Aires y recorrer en una vieja motocicleta ocho mil kilómetros en cuatro meses para llegar a Caracas antes de que Alberto cumpliera treinta años en el mes de abril. Después de dos meses, la motocicleta se rompe y los protagonistas deben seguir el viaje andando, tomando el autobús y haciendo dedo. Además de pararse en destinos turísticos como el Machu Picchu, Ernesto y Alberto conocen a lo largo del viaje a varios campesinos y trabajadores, y son testigos en más de una ocasión de la precariedad en la que viven un gran número de familias. Antes de llegar a Venezuela, también trabajan tres semanas en una colonia de leproso en San Pablo, Perú. El recorrido del Che y de su amigo por las tierras desconocidas del continente los hace evolucionar tras los diferentes encuentros y tras los aprendizajes de la vida adquiridos en la ruta.

Para Tzvi Tal, la película de Salles “glorifica el individualismo” (2014: 15); la historiadora Viviane Bouchard constata por su parte la individualización por la que ha pasado últimamente la figura del Che, oponiendo esta individualización a la dimensión colectiva de la Revolución (2004: 8). A lo largo de la cinta de Salles, la individualización del personaje de Ernesto se manifiesta a través de su voz en *off*, o juxtadiagética. Para entender lo que significa en cine una voz o narración juxtadiagética, cabe precisar que como la diégesis es la historia contada y el universo ficcional que le es asociado, un elemento diegético forma parte de la historia contada, mientras que un elemento extradiegético se sitúa fuera de la diégesis. Cuando

se habla de narración extradiegética, se refiere a la presencia de un narrador cuya voz se escucha, pero no es asociada a ninguno de los personajes de la película. En cambio, se habla de narración juxtadiegética cuando el personaje que asume la narración juega un papel como personaje en la historia contada, pero cuando su voz narrativa no proviene de las imágenes presentadas en la pantalla y es entonces exterior a la acción. “Le personnage est diégétique mais la voix, comme voix, ne l’est pas tout à fait car on ne montre pas le narrateur dans l’acte de raconter. Cette voix permet à un personnage de la diégèse d’en sortir tout en y restant” (Goliot-Lété y Vanoye 2009: 39).

La primera vez que el espectador está confrontado con la voz juxtadiegética de Ernesto, la película apenas está empezando, y su voz está exponiendo al espectador el proyecto de viaje que tienen Ernesto y Alberto mientras se suceden en la pantalla imágenes de ambos personajes haciendo su maleta para irse de viajeros por las tierras lejanas de América del Sur, que están ansiosos por conocer. “El plan: recorrer ocho mil kilómetros en cuatro meses. El método: la improvisación. Objetivo: explorar el continente latinoamericano que solo conocemos por los libros” (1:10). Después de una breve pausa, la voz en *off* no tarda en reaparecer. En el minuto 1:35, el encuadre revela a Alberto acercándose a una motocicleta y luego conduciendo por las calles de Buenos Aires, inicialmente visto desde tomas medias y largas para dejar entrever la ciudad en la que se desarrolla la acción inicial. Aparece luego su rostro en primer plano durante cuatro segundos. Durante toda la secuencia, la voz en *off* de Ernesto completa su introducción del periplo describiendo esta vez a los protagonistas:

Equipo: la Poderosa, una Norton 500 del '39 que está rota y goteada. El piloto: Alberto Granado. Amigo panzón de veintinueve años y bioquímico. Vagabundo científico declarado. El sueño del piloto: coronar el viaje con su treinta aniversario. Copiloto: este vendría a ser yo. Ernesto Guevara de la Serna, “El Fúser”, veintitrés años (1:38).

Lo expuesto en esta secuencia inicial anuncia de manera inequívoca el tono aventurero de la película, ya que se dan a conocer los detalles del plan de viaje. Aquí, la narración juxtadiagética asumida por Ernesto es una manifestación de la prioridad concedida al proceso interno del personaje (Tal 2014: 17) y por tanto, una afirmación de su potencia individualizada.

La voz de Ernesto comentará a lo largo de la cinta sus aventuras con su compañero Alberto Granado desde un futuro de la enunciación que corresponde al momento de redacción, pero sobre todo de reescritura y de edición de sus notas de viaje algunos años después de su primer recorrido por América del Sur. El hecho de que Ernesto sea a la vez personaje y narrador permite presentarlo como el héroe por excelencia de la película, relegando a Alberto al segundo plano a pesar de su omnipresencia en la acción. Al ser presentado como un individuo extraordinario, el personaje de Ernesto Guevara es aislado y alejado de todos los demás, lo que imposibilita o por lo menos dificulta la atribución de un carácter colectivo o social a sus proyectos o a sus acciones. Además, la instancia narrativa asumida por el mismo Ernesto Guevara, aunque desde una temporalidad ulterior a los hechos diegéticos presentados (es decir, desde el momento de escritura y de edición de los diarios), es un factor considerable de adentramiento en la intimidad del protagonista, y de valoración de su individualidad. Dicha técnica cinematográfica enfatiza la importancia de su trayectoria individual para que destaquen sus experiencias personales y su destino como hombre excepcional, y subraya el hecho de que los espectadores tienen que centrar su atención precisamente en este personaje y no en otro. Además, la doble presencia de Ernesto resalta su importancia protagónica y posibilita también un doble enfoque sobre el personaje: tanto las imágenes de la diégesis como

la voz en *off* apuntan hacia él, pero desde dos temporalidades distintas: la de la diégesis y la del momento de lectura de los diarios.

Contribuyendo a la construcción singularizada del protagonista como personaje digno de una atención particular, la autodescripción que hace la voz de Ernesto en la secuencia inicial es acompañada por una serie de imágenes que lo presentan en su vida cotidiana. La primera imagen presentada es una foto de familia (2:05), recorrida por la cámara de arriba hacia abajo para revelar primero los rostros de algunos miembros de familia de Ernesto antes de llegar a él, agachado. La cámara se queda unos segundos en el rostro de Ernesto, destacándolo frente a los demás personajes.

Siguen otros planos en los que “El Fúser” juega al rugby bajo los gritos estimulantes de Alberto (2:33) y se aleja de la cancha, visiblemente sufriendo problemas respiratorios, mientras que la voz en *off* informa al espectador del asma ocasional del protagonista. Una vez más, la narración asumida desde fuera de la diégesis por Ernesto, en este caso para destacar sus particularidades y su singularidad, favorece el sentimiento de complicidad del espectador con el personaje e induce el tratamiento particular que se le debe conceder a Ernesto¹⁰.

¹⁰ El uso juxtadiagético de la voz de Ernesto superpuesta a las imágenes de sus viajes tiene similitudes con la técnica que se encontrará cuatro años después en la primera película de Soderbergh sobre el Che (*El argentino*), en la que la voz en *off* del personaje del Che se superpone a las escenas de la acción de la guerrilla cubana para lanzarse en una reflexión teórica sobre lo que es un guerrillero, también desde una temporalidad futura. En este caso, la voz del personaje comenta desde un futuro posterior a 1959 los sucesos revolucionarios recitando fragmentos de entrevistas con periodistas norteamericanos como Julia Ormond, de discursos célebres pronunciados en las Naciones Unidas o leyendo pasajes de sus textos políticos (Gravel 2009: 16). Sin embargo, mientras que en la película de Soderbergh, el sonido intradiagético se corta completamente para ceder paso a la voz del personaje, en la película de Salles, la voz en *off* del personaje principal deja también espacio para los sonidos propios a la diégesis. Por lo tanto, si en la película dirigida por Soderbergh, las intervenciones hechas por la voz de Ernesto confrontan abruptamente al espectador al aspecto ficcional de lo que está mirando y escuchando e impiden que uno se deje llevar por la acción de la trama al recordarle periódicamente que se encuentra ante una escenificación de los acontecimientos (Gravel 2009:16), la situación opuesta ocurre en

La voz juxtadieética de Ernesto-narrador no representa la única técnica cinematográfica empleada en la película que favorece el acercamiento al protagonista como entidad individual: la presencia repetida de primeros planos presentando exclusivamente a Ernesto en la pantalla también pone de realce de manera significativa el tratamiento especial atribuido al Che y permite aislarlo visual y simbólicamente de los demás personajes. En la escena de asfixia de Ernesto, dos primeros planos sucesivos de la cara sufriente del personaje que intenta penosamente recuperar su aire (2:44; 2:48; ver Anexos 3 y 4) atribuyen un tratamiento preferencial a su situación personal, mientras que los demás jugadores de rugby se quedan a lo lejos. En este caso, los primeros planos que contrastan la proximidad visual entre el Che y el espectador con la lejanía de los jugadores, totalmente desconectados de la dificultad vivida por Ernesto, amplifican la impresión de distancia entre Ernesto y sus compañeros de rugby. El personaje que realmente importa es el Che, mientras que los demás apenas aparecen como siluetas anónimas en el segundo plano. Por ende, incluso cuando Ernesto está jugando rugby (un deporte de equipo), el Che Guevara de Walter Salles está solo y beneficia de su propio espacio cinematográfico que le ha sido adjudicado por la cámara. Al echar literalmente a los demás personajes fuera de la pantalla y por ende negarles cualquier atención visual, los primeros planos van construyendo al Che como único foco de interés.

Además de la singularización del personaje que los primeros planos posibilitan, este tipo de planos otorga también al espectador una posición privilegiada para observar las expresiones faciales de Ernesto y así adivinar sus sentimientos y percibir sus tormentos internos. Como lo subraya Williams, a través de los primeros planos, Ernesto “[is] often seen

Diarios de motocicleta. En la película de Salles, las intervenciones del narrador juxtadieético contribuyen más bien a acercar al espectador al personaje y le permiten adentrarse en su universo interior.

as gazing, half-frowning, into the distance or writing thoughtfully in his diary” (2007: 17). Al acercar la cámara al joven argentino, es también el espectador que se acerca a él y que puede, por tanto, consolidar sus conocimientos de los pensamientos más íntimos de Ernesto, proceso que se había iniciado gracias a la presencia periódica de la voz juxtadiagética del héroe. Por ejemplo, cuando el Che pensativo cruza el río Amazonas en lancha después de haber visitado el leprosorio, se le presenta en primer plano a medio perfil, mirando el agua abismado en sus pensamientos (1:36:00; ver Anexo 5). Del mismo modo, cuando Ernesto conoce a la pareja de comunistas en el desierto, los primeros planos sobre Ernesto hacen potentes la solicitud y la compasión expresadas en la gestualidad y en la mirada del actor mexicano (54:34). Por lo tanto, el uso de la cámara favorece la singularización del personaje y construye la imagen de una personalidad buena y benévola del Che.

El hecho de recurrir frecuentemente a la cámara subjetiva, es decir, la grabación de un plano como si la cámara ocupase el lugar de los ojos de uno de los personajes (Bordwell y Thompson 1986: 172), permite también asociar lo que se observa en la pantalla con lo que Ernesto está viendo en el mismo momento con sus propios ojos. Se trata entonces de otra técnica cinematográfica sustentadora que revela el carácter fuera de lo común y el tratamiento diferenciado del personaje del Che Guevara en la película de Salles. Al presentarnos en varias ocasiones el punto de vista del Che, los planos subjetivos permiten inducir que Ernesto es el personaje que importa. Este desequilibrio entre la atención otorgada al protagonista y la atención que reciben todos los demás es otra manera de aislarlo y de presentarlo como un personaje de excepción.

A lo largo de la película, los planos subjetivos que establecen una vinculación directa entre la visión de Ernesto “Che” Guevara y el punto de vista cinematográfico adoptado son

varios, y participan en la construcción del enfoque en el personaje de Ernesto. Así por ejemplo, cuando Ernesto sigue su ruta en camión después de su altercación con el jefe de la mina de la *Anaconda Mining Company*, se nota a unas siluetas de campesinos caminando en la cima de una montaña desde el punto de vista de Ernesto. Los campesinos se ven a partir del asiento pasajero de un camión y a través de una ventana, en una toma larga en la que la cámara se está moviendo al mismo ritmo y con las mismas sacudidas que Ernesto en el camión (58:42; ver Anexo 6). Este movimiento crea una asociación directa entre la cámara y la mirada del protagonista. Aparece incluso en un primer momento el borde de la ventana del camión en la parte inferior de la pantalla (58:55; ver Anexo 7), y luego en su franja derecha (58:59; ver Anexo 8), confirmando que la cámara se sitúa en la posición del personaje del Che. Esta identificación cinematográfica con el personaje encarnado por García Bernal también es auditiva, ya que la toma larga de los campesinos caminando en el paisaje es acompañada en la banda de sonido por el ruido de unas gomas que avanzan en un camino de tierra, percibido desde la posición de Ernesto en el camión. Con esta técnica subjetiva, se afirma de nuevo el carácter único y especial del personaje, que merece toda la atención cinematográfica. La técnica del campo/contracampo, es decir, la grabación de una escena bajo un ángulo dado y luego bajo el ángulo opuesto a 180 grados (Bordwell y Thompson 1986: 213-217), también confirma en este caso que la mirada compartida por el espectador es la del Che: justo después de la aparición en la pantalla de la franja derecha de la ventana, aparece la cara de Ernesto en contraplano, vista desde el otro lado de la ventana, fuera del camión (59:00; ver Anexo 9). Se ve al protagonista en contrapicado, es decir, grabado desde un ángulo bajo que posiciona al espectador debajo de él (Bordwell y Thompson 1986: 168), mirando a través de la ventana

hacia abajo. Con este plano del personaje, tenemos la confirmación de que la visión presentada anteriormente era la del Che.

Uno de los puntos de vista que más permiten al espectador identificarse con Ernesto y ponerse en su lugar es el último plano de la secuencia que muestra a los personajes de Ernesto y de Alberto con la pareja comunista, en la noche que la voz en *off* del Che califica de “una de las [...] más frías de su vida” (56:27). Efectivamente, en este último plano, el cambio de punto de vista que se produce cuando el personaje del minero comunista mira fijamente la cámara como mirando al Che a los ojos (56:38; ver Anexo 10), acercando además su mate a la cámara, permite la identificación total de la imagen presentada en la pantalla con lo que ve el Che en este momento preciso. La combinación de este plano subjetivo con la voz de Ernesto-narrador, que destaca la importancia crucial de este encuentro con la pareja para su crecimiento personal, establece además una conexión entre el fragmento leído de su diario y el sentimiento de frío y de extrañeza comunicado por la secuencia¹¹.

¹¹ Hay varios ejemplos más del uso de planos subjetivos en la película que presentan los paisajes y los personajes tales como los ve Ernesto. Ver por ejemplo la secuencia en la que se ve la ruta ancha desde una motocicleta, visiblemente desde la posición de Ernesto y de Alberto (7:02). La voz juxtadiégetica del Che que se escucha en esta secuencia fortalece la asociación entre lo visto por el personaje y lo experimentado por el espectador; se oye efectivamente un fragmento de una carta que escribió Ernesto a su madre en la que dice “Ante nosotros se extiende toda América Latina”. El acompañamiento del plano de la ruta con las palabras de Ernesto explicitando la visión de América Latina que se extiende ante ellos viene confirmar la correspondencia ocular entre Ernesto y la cámara. Ver también la secuencia en la que los protagonistas caminan en el desierto de Atacama, en la que se ve el desierto en un plano grabado cámara en mano para que los rebotes de la cámara correspondan a los pasos de Ernesto y de su compañero (53:25). El leprosorio, uno de los lugares más significativos del viaje en la formación del Che, también se presenta, en su primera aparición en la pantalla, desde el *locus* ocupado por Ernesto, Alberto y la prostituta, que están observando la colonia a partir del barco La Cenapa que avanza en el río Amazonas (1:21:44). La visión del río y de la orilla desde la lancha de los personajes que salen del hospital (1:24:49) y la revelación del cuerpo dañado de la leprosa Silvia tras un *travelling* que evoca el desplazamiento de Ernesto (1:27:21) también son ejemplos representativos del uso de la cámara subjetiva, tal como la secuencia de campo/contracampo que presenta sucesivamente en la pantalla al Che leyendo en una hamaca y mirando por la ventana y lo que se percibe a través de dicha ventana, con el encuadre rodeado por un borde de ventana y con un movimiento de cámara que reproduce el balanceo de una hamaca (1:29:41)

Finalmente, aunque analizaremos más detenidamente en el tercer capítulo el impacto que tiene la participación de Gael García Bernal en *Diarios de motocicleta* sobre la globalización del Che, cabe subrayar brevemente el rol que tiene el *casting* en la individualización del “Fúser”. Así, el hecho de que el Che sea protagonizado por Gael García Bernal, estrella del cine latinoamericano, mientras que los demás papeles son protagonizados por actores mucho menos conocidos, favorece la atención particular del público hacia el personaje de Ernesto Guevara.

En resumen, como argumentamos que la dimensión individualizada del protagonista puesta en escena por Salles es una de las facetas de un romanticismo desvinculado de la política, hemos visto en este apartado las distintas técnicas formales con las que *Diarios de motocicleta* insiste en el carácter distintivo y en la individualidad del héroe argentino-cubano. Tanto el uso de la voz juxtadiagética de Ernesto como los primeros planos sobre el personaje y la cámara subjetiva que presenta su perspectiva singular confirman el tratamiento protagónico diferenciado del que beneficia frente a los demás personajes. La singularización del Che en la película tiene como efecto el aislamiento del personaje y la depuración de su dimensión social, lo que permite que se olvide al pueblo y lo que dificulta las luchas contra los antagonismos de clases que fueron tan significativas para el Che Guevara histórico. Puesto que el carácter único del Che de Salles entra en diálogo con el individualismo liberal que impide la acción política descrito por Löwy y Sayre, la presentación formal de la individualidad del Che en la película contribuye a la construcción de su carácter cultural despolitizado.

2.2. Diarios de motocicleta como Bildungsroman

Hasta el momento, hemos estudiado las distintas manifestaciones cinematográficas formales que nos ayudan a pensar *Diarios de motocicleta* como un síntoma de un individualismo liberal despolitizado que conecta con el romanticismo conservador de Löwy y Sayre. Cabe ahora detenernos en otro tópico decimonónico que hace eco en la película a este romanticismo desvinculado de la política descrito por los dos autores: el *Bildungsroman*.

Proponemos, tal como lo hace Duno-Gottberg, ver en *Diarios de motocicleta* un *Bildungsroman* moderno, es decir, “una historia en la que los personajes son transformados por la experiencia del viaje” (2005). Entendemos el *Bildungsroman*, o novela de formación, como el género literario de la novela iniciática que nació en los siglos XVIII y XIX y que se caracteriza por el desarrollo personal y la maduración del héroe. Moretti relaciona el *Bildungsroman*, cuyas fechas de máxima popularidad corresponden a las del Romanticismo, a finales del siglo XVIII y en la primera mitad del XIX, con la cultura de la juventud y con la exaltación del *ego* –es decir, del individuo– (1987: 4-5, 10-12). La presencia de estos tópicos en el *Bildungsroman* sugiere la fuerza de la relación entre la novela de formación y el Romanticismo. Además, el *Bildungsroman* permite la evolución del protagonista y su aprendizaje de la vida a partir de sus experiencias (Moretti 1987: 15-16.). La formación del protagonista en el *Bildungsroman* es entonces la del individuo que crece (Duno-Gottberg 2005), y se puede conectar con el romanticismo individualizado teorizado por Löwy y Sayre.

Por una parte, la relación entre el sonido *off* y la imagen es uno de los elementos formales que nos permiten pensar la transición identitaria del Che. La presencia puntual de la voz juxtadiagética del personaje es también una manera de enfocar en su aprendizaje y en su

crecimiento. Dado que el viaje constituye una de las numerosas experiencias que el Che describirá en sus reflexiones literarias ulteriores como transformadoras de la subjetividad y productoras de sujetos nuevos (Peris Blanes 2010: 9)¹², el Ernesto Guevara que comenta periódicamente la acción de manera juxtadiagética ya no es el personaje que aparece visualmente en la diégesis. “[E]l sujeto que había vivido los acontecimientos y aquel que editaba el libro no podían ser el mismo” (Peris Blanes 2010: 8). Transformado por la serie de acontecimientos que lo han alejado de su Argentina natal, el Che Guevara-narrador simboliza la adquisición de madurez del personaje y reflexiona sobre su propia transformación (Ferrari 2005: 150).

Tal como en las novelas de formación, el protagonista de *Diarios de motocicleta* vive unos rituales de transformación (Duno-Gottberg 2005) y cambia a lo largo de las peripecias a través del viaje (Peris Blanes 2010: 8). Por la experiencia adquirida por el personaje principal, se puede considerar que el viaje iniciado por el Che de Salles constituye cierto rito de pasaje de la adolescencia a la madurez (Tal 2014: 16). La voz juxtadiagética del Che lo hace resaltar cuando comenta, después de irse de Chuquicamata: “Al salir de la mina sentimos que la realidad empezaba a cambiar. ¿O éramos nosotros?” (59:05). La cita final del diario de Ernesto que se escucha en *off* cuando los dos protagonistas se despiden, que también aparece escrita al inicio de la película, antes de los títulos, también resalta esta concepción del

¹² Efectivamente, para el Ernesto Guevara histórico, las narraciones autobiográficas de todo tipo suelen ser orientadas hacia la transformación de sujetos a través de la experiencia: las notas de viaje dan cuenta de su toma de conciencia de la realidad latinoamericana propiciada por el viaje en motocicleta y haciendo dedo y *La guerra de guerrillas* (1997 [1960]) aboga por una transformación de la esencia del hombre a través de la guerrilla. Guevara defiende también la idea de la transformación del ser humano en *hombre nuevo* tras el ejercicio del trabajo voluntario.

personaje que se forma y que cambia a lo largo de los aprendizajes con las experiencias que adquiere en la ruta:

No es este el relato de hazañas impresionantes. Es un trozo de dos vidas tomadas en un momento en que cruzaron juntas un determinado trecho, con identidad de aspiraciones y conjunción de sueños. ¿Fue nuestra visión demasiado estrecha, demasiado parcial, demasiado apresurada? ¿Fueron nuestras conclusiones demasiado rígidas? Tal vez. Pero este vagar sin rumbo por nuestra mayúscula América me ha cambiado más de lo que creía. Yo ya no soy yo, por lo menos no soy el mismo yo interior (1:54:38).

Sin embargo, contra todo pronóstico, si bien el Che Guevara ha atestiguado en su viaje la pobreza y las injusticias, el crecimiento del personaje puesto en escena por Salles no es político. Por la manera en la que están yuxtapuestos a paisajes idílicos y sacados de su contexto de escritura, los comentarios hechos por este Che más maduro, que a veces toman la forma de la recitación de un poema de Neruda, y en otros momentos de unas reflexiones filosóficas que nacieron durante y después del viaje de los dos protagonistas, pierden el carácter político que les confería inicialmente, en las notas escritas, la doble temporalidad de la escritura (Peris Blanes 2010: 8-9). Efectivamente, la reescritura de los diarios y la adición ocasional de comentarios políticos o de precisiones filosóficas a ciertos pasajes hacía beneficiar a las notas de viaje redactadas por Guevara de la distancia tomada sobre los acontecimientos y asimismo de cierta madurez. En cambio, el hecho de reubicar estos comentarios en un contexto romántico en la película, junto con una trama sonora conmovedora y con paisajes grandiosos, neutraliza esta posible politización y, a la vez, el potencial de movilización causado por su memoria (Tal 2014: 1). El propio Salles confesó en una entrevista que había dejado voluntariamente de lado la dimensión política del Che asociada al Comandante para explorar más bien el período de su pasaje a la adultez (Bueno 2007: 107), separando así la formación identitaria de la política.

Por otra parte, la música, compuesta en su mayoría por el músico argentino Gustavo Santaolalla, a veces con instrumentos andinos como la zampoña y el charango, constituye otro elemento que hace falta tomar en cuenta a la hora de pensar la formación y el cambio identitario del ícono guevariano. A lo largo de la película, cada vez que un evento significativo para la diégesis está ocurriendo o que un momento de ruptura marca una etapa en la formación del protagonista, se escucha una música que transmite la emoción sentida por el héroe. Una de las situaciones en las que la música subraya los momentos de cambios internos en Ernesto ocurre con la canción *Partida del leproso*, de Santaolalla, seleccionada para la escena de despedida de los viajeros con el personal y los enfermos del leproso (1:49:27). El tono triste y nostálgico, y sobre todo los acordes de guitarra de la pieza, traducen de manera eficaz la profundidad emocional de estos momentos que forjan la personalidad del protagonista.

El silencio también puede ser significativo en cuanto a la asociación que se establece entre el estado de ánimo de los protagonistas y su entorno inmediato. Un ejemplo claro de esto es la ausencia de ruido que se escucha cuando los compañeros de ruta están sentados entre los muros incas del Machu Picchu, leyendo acerca del universo indígena o escribiendo en sus respectivos diarios (1:05:37). Frente a la agitación de la ciudad, registrada por ejemplo en una de las secuencias iniciales en las que Ernesto y Alberto casi se matan en el tránsito de Buenos Aires (6:36), el silencio completo de esta secuencia subraya la calma y la apacibilidad del héroe al acercarse en sus reflexiones al pasado inca del continente.

Además de hacer eco al crecimiento del protagonista, la música suaviza en cierta medida el potencial subversivo –y político– de varias escenas de transformación interior gracias a los movimientos musicales líricos en los que desembocan varias secuencias. El “melorrealismo nostálgico” (Tal 2014: 17) que comunica la música en los momentos cruciales

de aprendizaje contribuye por su despolitización de las escenas a inscribir la película en el contexto histórico descrito por Brossat de transición hacia una democracia cultural desvinculada de la división política. Por ejemplo, los monólogos intimistas del Che-narrador están a veces acompañados por unas piezas musicales de Santaolalla que refuerzan el carácter emotivo de dichos impulsos líricos. Esta atenuación del potencial subversivo por la música encaja con la afirmación de Luis Duno-Gottberg acerca de la “pacificación” del Che que se opera en la película (2005), que se debe a su vez entender a la luz de la propuesta de Brossat de ver la cultura como un dispositivo de cohesión y de reducción de tensiones.

El momento culminante de la película y del aprendizaje de Ernesto, en el que se celebra simbólicamente su pasaje a la adultez, es el cruce del río Amazonas a nado por el protagonista la noche de su cumpleaños¹³. En esta secuencia, Ernesto decide de repente dejar la fiesta organizada por el personal sanitario del leprosorio y cruzar el Amazonas a nado, bajo la mirada alarmada de Alberto, para celebrar su cumpleaños con los leprosos que se sitúan al otro lado del río. La secuencia se caracteriza por una alternancia entre primeros planos, tomas medias largas y tomas largas que enseñan sucesivamente a Ernesto nadando, a Alberto, al doctor Bresciani y al personal del leprosorio en una orilla, y a los leprosos en la otra. Ernesto está haciendo un esfuerzo físico tremendo y está luchando contra su crisis asmática; Alberto y el personal están en un primer tiempo gritando, preocupados, para convencerlo de volver, y

¹³ El simbolismo de la transformación a través del agua tiene reminiscencias bautismales y evoca los paralelos que se han establecido en numerosas ocasiones a lo largo de las décadas entre el Che Guevara y la figura del Cristo. Del mismo modo, el plano de Ernesto en los brazos de los leprosos (1:47:50) se puede relacionar visualmente con las representaciones del Cristo bajado de la cruz en los brazos de los discípulos y con los cuadros cristianos representando la lamentación, remitiendo a toda una tradición en la cultura visual de asociación entre el revolucionario y el Cristo. Para leer más sobre el paralelo original que se estableció en 1968 entre las fotos del Che muerto y los cuadros cristianos, ver Berger 1968: 36-38. Para consultar la literatura reciente que se interesa al estudio iconográfico de la religiosidad del Che, ver también Cossia 2012, Hopgood 2005, Kunzle 2008 y McCormick 1997.

luego, a mitad de camino, para animarlo a seguir nadando. En cuanto a los leprosos, después de darse cuenta de la travesía emprendida por Ernesto, gritan para alentarle a mantener el esfuerzo, y lo acogen en sus brazos en cuanto llega, extenuado.

Poco después de su llegada al leprosario, el Che había comentado a Alberto la injusticia que percibía en la separación artificial entre los leprosos y el personal sanitario: “¿Viste el río? [...] Aleja a los enfermos de los sanos” (1:30:06). En esta separación, la lepra puede leerse como una representación simbólica de la miseria vivida por la gente más pobre del continente; el cruce del Che Guevara simboliza entonces un intento de remediar a esta injusticia social que representa metafóricamente la separación espacial.

Según Williams, la escena del cruce del Amazonas, en la que el Che toma conciencia de la injusticia de la exclusión de los enfermos, “contribute[s] toward the representation of the maturing of Ernesto’s conscience and personality and to the idealized Che he will become” (Williams 2007: 15). La llegada en los brazos de los enfermos es acompañada por *El cruce*, pieza con percusiones y tonos inquietantes que subrayan el carácter iniciático de dicho cruce del río¹⁴. La travesía también inspiró la canción *Al otro lado del río*, pieza muy suave de Jorge Drexler con la que termina la película, y que fue ganadora del Óscar por su potencial conmovedor. Al coronar la película con tonos dulces y tragi-románticos, la pieza musical

¹⁴ Cabe señalar que, auditivamente, la música no lo es todo en esta escena trascendental para suscitar emociones en el espectador: los ruidos ambientales también cumplen una función esencial. Así, los gritos de Alberto y del doctor Bresciani, y luego de todo el personal del leprosario reunido en la orilla, el canto de los grillos, el chapoteo del agua, las sofocaciones asmáticas de Ernesto, las aclamaciones y las ovaciones de los leprosos, y en un segundo momento el silencio ansioso del personal, constituyen la trama sonora que acompaña el nado del personaje. Solo en los últimos momentos del cruce, cuando el Che está llegando en los brazos de los leprosos, empieza la pieza musical *El cruce*.

atenúa el sentimiento de indignación potencialmente inducido por las secuencias de exclusión y deja al espectador sobre una nota nostálgica.

Al mismo tiempo, la travesía del río le permite a Ernesto superar su propia enfermedad que lo molesta desde su juventud: el asma. Sufre efectivamente una crisis asmática durante la travesía del río, que logra rebasar gracias a su voluntad y a su disciplina. La superación de la enfermedad corresponde a un momento clave en la formación del protagonista en la película. El cruce del río, que en los diarios de Granado tiene lugar de día, bajo la supervisión de Alberto y de otros acompañantes del leprosorio instalados en una lancha, en una fecha que no es la de su cumpleaños, y que solo se menciona de manera anecdótica como un desafío deportivo (Granado 1989: 208-209), se convierte entonces en *Diarios de motocicleta* en rito de pasaje. Este rito recuerda el crecimiento protagónico del *Bildungsroman* decimonónico, aunque en la novela de formación los cambios identitarios suelen producirse más bien de manera incremental y no de golpe como lo sugiere la secuencia del cruce.

En ambas orillas, tanto Alberto y el personal del leprosorio como los leprosos se ven unidos, gritando todos juntos en una ansiada espera. En cambio, en el agua, Ernesto se encuentra aislado de ambos mundos. Por lo tanto, esta travesía, que muestra a Ernesto como un héroe byroniano a la vez imperfecto e idealizado, es también un momento fuerte de individualización en el que el protagonista está solo en la oscuridad del agua para enfrentar la enfermedad que representa un obstáculo a su formación: su asma. Lejos de las comunidades iluminadas en las dos orillas que se perciben de manera borrosa, el personaje está aislado en la naturaleza, lo que adelanta la reflexión sobre el paisaje que desarrollaremos en el próximo apartado.

En suma, hemos demostrado una vez más en este apartado que las técnicas formales empleadas en *Diarios de motocicleta* participan de una construcción romántica del ícono de Guevara. Esta vez, las técnicas que nos han permitido comprobar el carácter romántico pero despolitizado de Ernesto fueron tanto los comentarios en *off* de Ernesto-narrador sobre su propio crecimiento individual como la música lírica que acompaña las grandes etapas del aprendizaje del héroe. El hecho de que el lirismo de la música suavice formalmente estos cambios identitarios es otra comprobación de la pérdida relativa de la significación política del ícono del Che. La formación identitaria del personaje, que prescinde de la dimensión política histórica de Guevara, es entonces a su vez una manifestación puntual de la despolitización del ícono que nos permite entender el giro global hacia un paradigma cultural más que político.

2.3. Paisajes y *road movie*

Aparte de la individualización del protagonista y de la filiación de la película con la tradición del *Bildungsroman*, la grandeza de los paisajes es otro tópico romántico presente en la película que nos permitirá entender la despolitización del Che operada en *Diarios de motocicleta*. José Miguel Oviedo describe la “majestuosidad de la naturaleza” como uno de los motivos románticos por excelencia (1997: 14), motivo que está omnipresente en la película en las secuencias en las que Ernesto y su compañero admiran los paisajes del continente hispanoamericano. Refiriéndose a la silva *Niágara* del cubano José María Heredia, que fue uno de los precursores del Romanticismo en América Latina, Oviedo retrata una relación particular entre el “yo” y el entorno natural que caracterizará el Romanticismo y que podría definir también la relación personaje-naturaleza en la cinta de Salles; habla de “la presencia

del yo romántico, que subjetiviza el paisaje y se retrata mientras describe un escenario magnífico, cuya belleza desafía sus fuerzas y lo invita a filosofar” (1995: 364). La presentación de los paisajes majestuosos a través de tomas largas y las grandes distancias que se pueden recorrer gracias a la motocicleta Norton 500 de Alberto hacen también eco a las convenciones del género cinematográfico del *road movie*, lo que exploraremos en la segunda parte de este apartado. El *road movie*, que procede de la tradición estadounidense de finales de los sesenta, enfoca más en los paisajes y en los encuentros que en los problemas reales vividos en las regiones visitadas (Laderman 2002: 8). El viaje, el descubrimiento, el asombro, el crecimiento del individuo a través de las experiencias nuevas, la naturaleza espectacular, los imprevistos y la libertad son las principales temáticas de estas películas, y no las opiniones políticas, los conflictos armados o las injusticias sociales. Si bien los protagonistas de los *road movies* son anticonformistas en el sentido de que aspiran a escapar de la comunidad y de sus normas, su toma de posición es ante todo individual: no son héroes que impulsan proyectos colectivos. Por ende, el establecimiento de paralelos entre *Diarios de motocicleta* y este género cinematográfico poco politizado nos dará pistas para ilustrar una vez más la dimensión profundamente cultural del Che Guevara en la cinta.

Por una parte, al ser visualmente espectaculares, los paisajes presentados en numerosas ocasiones con la técnica de la toma larga le añaden un toque de romanticismo a la película, que se traslada a los personajes. Entre los vastos desiertos, las montañas nevadas, los verdes pastos y la jungla lujuriente, sin olvidar las autopistas que se extienden en el horizonte hasta perderse de vista (Williams 2007: 13), Ernesto y Alberto evolucionan a lo largo de la película dentro de un entorno estéticamente embellecido y encantador. Los personajes benefician simbólicamente de este contacto con la naturaleza, y un paralelo se establece, de manera

consciente o no, entre la perfección de los espacios y la caracterización psicológica, moral e incluso física de los héroes. Así, los paisajes naturales grandiosos llegan a representar visualmente el carácter romántico y majestuoso de los personajes, lo que encaja con la reflexión de Barthes sobre el mito: la edificación del ícono mítico se realiza recurriendo a simplificaciones y estableciendo cognitivamente paralelos sencillos que parecen naturales aunque no lo son. Como en las novelas románticas de los siglos XVIII y XIX, el encuadre idílico del que benefician los protagonistas de Salles, que se puede percibir por ejemplo gracias a las tomas largas de las montañas ubicadas en la naturaleza grandiosa (17:16, 17:39, 22:18, 22:32, 28:10, 28:45), inserta cierta carga emocional en la diégesis: se ejerce una transferencia simbólica entre el romanticismo de los paisajes naturales que conmueven por su belleza y el carácter romántico del protagonista¹⁵. La toma de Ernesto caminando de perfil mientras contempla el valle del Cuzco, rodeado por cadenas de montañas (1:04:23; ver Anexo 11), es también representativa de la simbiosis romántica entre el héroe y el paisaje. Sin embargo, la pose quizá más romántica de todas aparece cuando Ernesto y Alberto aparecen de espaldas en la cima del Machu Picchu frente al Wayna Picchu, a las ruinas incas y a la naturaleza¹⁶ (1:04:57; ver Anexo 12). En este plano, los dos viajeros se quedan prácticamente inmóviles contemplando la naturaleza durante nueve segundos, como si fueran personajes de un cuadro.

Por otra parte, del mismo modo que la música extradiegética de la banda sonora materializa las transformaciones vividas por el protagonista, los paisajes procuran también

¹⁵ De hecho, la misma elección de tomas largas para subrayar la majestuosidad de las secuencias así grabadas caracteriza también la primera película de Soderbergh sobre el Che, *El argentino* (2008).

¹⁶ En este plano, la ubicación de los protagonistas en la pantalla y su postura se asemejan a ciertas imágenes románticas conocidas como el individuo solitario en el cuadro *El caminante sobre el mar de nubes* (1817), de Caspar David Friedrich (ver Anexo 13).

hacer eco a la sentimentalidad exacerbada del héroe. Así por ejemplo, después de la secuencia en la que Ernesto se despide de su novia Chichina, el *travelling* sobre el lago y las montañas, acompañado por una música extradiegética apacible de guitarra, se quiere un reflejo de la búsqueda de tranquilidad interior del Che en esta etapa bisagra de su viaje que constituye la separación con las personas queridas dejadas atrás (16:36). En continuidad con la tradición romántica, los paisajes naturales son metafóricamente el reflejo idílico o exacerbado de los afectos de Ernesto.

En la película, los elementos del paisaje son en más de una ocasión una metáfora artística para ilustrar los sentimientos del protagonista. En varias ocasiones, se establece una correlación entre el estado de ánimo o el humor general de Ernesto y su entorno, que actúa como una expresión o una manifestación exterior de los sentimientos escondidos en la interioridad del personaje. La naturaleza se convierte entonces en espacio de expresión del “yo” idealizado del protagonista. A modo de ejemplificación, después de que Ernesto haya recibido una carta de Chichina en Valparaíso informándole de sus intenciones de poner fin a su relación amorosa, aparecen dos planos en los que el Che, ensimismado y acibarado, se ve en el primer tercio de la pantalla sentado al lado del mar, leyendo una y otra vez la carta como si se estableciera una relación visual entre la búsqueda de calma y de serenidad del personaje en aquel momento y las tranquilas olas del mar chileno¹⁷ (52:20).

¹⁷ Cabe mencionar también que en esta secuencia de ruptura amorosa, más allá del paisaje, es todo el entorno de Ernesto que refleja su dolor. Antes de que el personaje se siente en la playa, unos planos muestran al Che en un ascensor oscuro que baja una colina (51:59). La pantalla oscura y el movimiento descendiente, así como el ruido perturbador del ascensor, permiten sentir plenamente la angustia del héroe. Para leer un análisis detallado de la relación entre el Che de Salles y su escenario, ver Bueno 2007.

Además, las tomas largas y la grabación de la cinta en pantalla panorámica permiten aislar a los compañeros de viaje dentro de los paisajes majestuosos que ocupan prácticamente todo el espacio visual de la pantalla en las secuencias de desplazamiento. Por lo tanto, esta técnica amplifica la impresión de pérdida de los viajeros en la inmensidad natural y destaca al Che y a su compañero de ruta de manera visual. Ernesto y Alberto, así singularizados, aparecen solos en la naturaleza, a veces percibidos desde la lejanía sobre su vehículo¹⁸, otras veces atravesando un lago¹⁹ o enfrentando la nieve²⁰. Además de poner de realce su individualidad romántica, las tomas largas fortalecen formalmente la separación de los protagonistas del mundo social de la ciudad. Visualmente, el enfoque puesto en su soledad en los paisajes no deja lugar para la solidaridad de los personajes con el pueblo.

En este sentido, los paisajes naturales, si bien pueden leerse como una de las expresiones de los afectos de los protagonistas, no son exclusivamente apacibles e idílicos: la naturaleza presentada en *Diarios de motocicleta*, sin dejar de ser romántica, es también inclemente en determinadas secuencias. En la película, la escena más representativa de la lucha de los personajes contra los elementos, que constituye otro tópico romántico²¹, es quizá

¹⁸ Ver por ejemplo el plano panorámico general que revela la motocicleta en miniatura, mientras que el color del lago de Piedra del Águila es de un azul tan intenso que pareciera irreal o retocado digitalmente (19:11), y las tomas de la ruta con las montañas apareciendo en el segundo plano, en las que la moto irrumpe en el decorado natural espectacular para atravesarlo (17:16, 17:27, 17:39, 22:18, 22:32, 28:10).

¹⁹ Ver la toma larga de Ernesto y Alberto en un barco atravesando el lago Frías (28:45).

²⁰ Ver la toma de la ruta llena de nieve en la que aparecen los dos amigos empujando la Poderosa cerca de la ciudad de Temuco (30:14).

²¹ Dicha lucha de los personajes contra los elementos podría también traducir un romanticismo de veta latinoamericanista que remonta hasta Sarmiento: el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza evoca en cierta medida la oposición sarmentina civilización-barbarie. El Che y su compañero, al estar “aislados” en la naturaleza (la “barbarie”), están por tanto lejos de la dimensión social que caracteriza los ámbitos urbanos (la “civilización”). De hecho, en el minuto 8:20, el *travelling* de la cámara de izquierda a derecha que expone consecutivamente el paisaje, las ovejas, y el pasto está explícitamente acompañado por la voz juxtadiagética de Ernesto que comenta “Me alegra haber dejado atrás lo que llaman la “civilización”, y estar un poco más cerca de la tierra”.

cuando, bajo la luz del atardecer en el sur de Argentina, Ernesto y Alberto se enfrentan a una tempestad y el viento, violento, se lleva la carpa que los protagonistas se esforzaban penosamente en instalar (19:53). Esta secuencia apunta al motivo romántico de los viajeros que, a modo de héroes, enfrentan la tormenta y las inclemencias del tiempo. Otro ejemplo de esta lucha del hombre contra la naturaleza es el plano que presenta a los dos mochileros caminando difícilmente en una tormenta de nieve empujando la motocicleta con todas sus fuerzas (30:14; ver Anexo 14). Frente a las inclemencias áridas del desierto de Atacama, los dos protagonistas también tienen que luchar contra la naturaleza y contra la vacilación de su propia voluntad, lo que se observa en la secuencia en la que se ve a Ernesto preocupado caminando en la arena en el primer plano y a Granado detrás de él, bebiendo agua y luchando para tomar coraje para seguir adelante (53:25; ver Anexo 15). Tras enfrentar las intemperies y las dificultades del viaje, los personajes crecen y en este sentido, la naturaleza en *Diarios de motocicleta* también permite hacer puentes con la novela de formación.

La libertad que procura el viaje en motocicleta a través de estos paisajes, proporcionada por la ruta y por los grandes espacios, contribuye también a la construcción idealizada del personaje del Che como aventurero del mundo. Tal como Sal Paradise en la novela de Kerouac (1957), Ernesto se escapa de su rutina gracias a su vehículo que se traga el asfalto, dejando atrás paisajes y escenarios naturales para ir al encuentro de su destino y encontrarse a sí mismo en el camino. En este sentido, si se puede postular la filiación de la obra de Salles con las novelas de formación o *Bildungsroman* del siglo XIX, lo mismo se puede afirmar con los *road movies* norteamericanos –como *Easy Rider*, de Dennis Hopper

(1969)– (Duno-Gottberg 2005; Moser 2008: 14-15; Sadlier 2007: 127)²². De hecho, Duno-Gottberg explicita la estrecha conexión que se puede establecer entre el *Bildungsroman* y los *road movies*, subrayando que en ambos casos, “los personajes son transformados por la experiencia del viaje” (2005). El paralelo también es notado por Rouanet, quien dice:

[T]he *Bildungsroman* finds parallels in the road movie, in that the road movie provides a framework for social critique but, crucially, also allows a hero to embark on a real or symbolic journey to escape an old reality in search of a new one and in search of self. *The road movie is therefore, in effect, a cinematic rendition of the Bildungsroman, where the hero also initiates his journey* (be it symbolic or literal) and gradually progresses from a state of ignorance and/or immaturity to a state of cultivation and/or enlightenment as a result of his interaction with his environment and his awareness of historical development (2013: 131-132; las cursivas son nuestras).

Para el profesor y especialista de cine Alfredo Martínez Expósito, la película de Salles es también un “*road-movie* de índole autobiográfica” (2008: 146). Acerca de las conexiones entre *Diarios de motocicleta* y el *road movie*, el romanticismo aventurero que caracteriza los *road movies* dentro de la cultura *underground* estadounidense está cercano a los primeros escritos del argentino citados en la cinta (Peris Blanes 2010: 7), así como el enfoque puesto en la oposición naturaleza/cultura (Moser 2008: 11). Entre los elementos característicos del *road movie*, el vehículo en movimiento (en este caso, la motocicleta), representativo de la movilidad de la modernidad y de la locomoción, la iconografía asociada a dicho vehículo, los paisajes abiertos horizontales y la presencia de un protagonista (Ernesto) y de un acompañante (Alberto) son tantas manifestaciones propias al género que encuentran un eco en la obra de Salles (Moser 2008: 14-15).

²² Cabe señalar que la dirección de *road movies*, en los que el viaje y los encuentros hechos en la ruta importan más que el destino, es característica de Walter Salles. Dirigió también *Terra estrangeira* (1996), *Central do Brasil* (1998) y más recientemente, *On the Road* (2012), un *remake* de la novela de Kerouac.

Uno de los elementos extradiegéticos que dejan entrever desde los primeros minutos del largometraje que el espectador se encuentra frente a una película de viaje o a un *road movie* es la presencia de leyendas en la parte inferior de la pantalla cuando aparecen planos con paisajes nuevos que, por lo tanto, abren una nueva secuencia narrativa. Las leyendas siempre aparecen construidas de la misma manera: se presenta primero el nombre de la ciudad, luego la fecha de llegada, y finalmente el kilometraje al que corresponde este destino desde que los protagonistas se han ido de Buenos Aires.

El destacado sentimiento de aventura que caracteriza los *road movies* también se vehicula en el largometraje de Salles por la guitarra y la guitarra eléctrica de ciertas piezas musicales²³. Ya justo después de la escena inaugural de la cinta en la que los dos compañeros de viaje están preparando sus maletas, durante los títulos, se escucha con fuerza unos acordes de guitarra que llaman a la aventura y que evocan hazañas heroicas (1:31). Esta pieza, que se llama *La partida*, sigue presente en la secuencia ulterior en la que Alberto está conduciendo la Poderosa –la motocicleta Norton 500 que llevó a los dos compañeros hasta tierras desconocidas durante la primera parte de su viaje– en la oscuridad de la noche (1:47). La pieza musical vuelve también en la primera secuencia de ruta que revela a los dos protagonistas rumbo hacia la aventura y hacia su destino (7:02). Además, en esta secuencia visual de ruta abierta, el fragmento de una carta escrita por Ernesto a su madre leído por la voz extradiegética de Ernesto, “Ojalá pudieras vernos; parecemos aventureros” (7:44), confirma la dimensión temeraria de la expedición, así como el espíritu nómada de los dos médicos argentinos (Williams 2007: 12).

²³ El gong que se escucha en secuencias importantes como la primera travesía del Amazonas en dirección del leprosorio también enfatiza el sentimiento de aventura transmitido por la música.

Resumiendo, la presentación de los paisajes grandiosos en pantalla panorámica permite sentir a la vez el aislamiento y por tanto la individualización de los personajes situados lejos de la urbe y concebir dichos escenarios como espacios privilegiados de expresión de los sentimientos románticos de los héroes. Al asemejarse a los *road movies* y a sus paisajes a veces idílicos, y otras veces obstáculos románticos a la búsqueda espiritual de los protagonistas, *Diarios de motocicleta* comparte el imaginario exento de consideraciones políticas de este género cinematográfico.

Por la presencia de los tópicos del individualismo exacerbado, del aprendizaje a través de las experiencias del viaje y de los paisajes como reflejo de los sentimientos exaltados y singularizados de los personajes, el Che icónico de Salles hace eco al romanticismo desolidarizado teorizado por Löwy y Sayre. Retomando los términos de Brossat, el Che sumamente romántico de Salles puede entonces ser percibido como un *homo culturalis*, es decir, un hombre que ya no actúa políticamente, sino que evoluciona en torno a consideraciones culturales que dejan de lado las posibles fuentes de división, suavizadas en la película por la hermosura de los paisajes y por la conmoción de la banda sonora.

3. La despolitización de un ícono: momentos silenciados y globalización

Si Yúdice y Brossat nos sirvieron para entender la presentación formal romántica del personaje de *Diarios de motocicleta* como un síntoma del proceso de transformación cultural y de despolitización iniciado en los años ochenta, también nos ayudan a pensar el largometraje de Salles como mercancía cultural de consumo global. Lo que veremos en este capítulo es que a través de la película, el ícono del Che, además de ser vaciado de su dimensión política, es también recuperado económicamente gracias a su capacidad de ser exportado. En las páginas que siguen, retomaremos nuestra premisa central de recuperación cultural desvinculada de la política del ícono del Che Guevara en *Diarios de motocicleta*, esta vez desde dos ángulos nuevos: la modificación u omisión en la trama de ciertos episodios biográficos que tenían un alto potencial político y la inscripción de la película en la cultura global.

En el primer apartado, identificaremos los elementos políticos del pasado histórico que se conservaron para construir la reconstitución cinematográfica del viaje de Ernesto Guevara y de Alberto Granado y cuáles elementos se excluyeron. Veremos que al desproveer la trama de las reflexiones más comprometidas o polémicas y de los eventos injustos más significativos del viaje histórico de Ernesto, el personaje construido por Salles es políticamente moderado. Nuestra propuesta en este apartado será que esta despolitización relativa de la trama ejemplifica la escasez actual de la esfera política postulada por Brossat.

En un segundo tiempo, se argumentará que la procedencia internacional del equipo que creó la obra cinematográfica y el carácter transnacional de su difusión, entre otros elementos, se inscriben en la llamada dinámica de resemantización cultural de la imagen del joven

argentino. Se estudiará efectivamente en el segundo apartado de este capítulo cómo la movilidad de la película y la popularidad del actor llevan a la mayor posibilidad de identificación de diferentes públicos a la figura encarnada por García Bernal, y a la consecuente posibilidad de exportación de la película y del ícono guevariano en cualquier parte del mundo. Acudiendo a Yúdice, nos enfocaremos en dos facetas principales de esta presentación globalizada del Che y de la película: se describirá al Che y, de forma general, a la película *Diarios de motocicleta* a la vez como productos de consumo exportables y como recursos culturales económicamente instrumentalizados para promover la industria cinematográfica y el turismo en el continente sudamericano.

3.1. La atenuación de las referencias políticas

De acuerdo con la propuesta de Brossat de percibir en las manifestaciones culturales una creciente despolitización, afirmaremos en este apartado que la selección de los acontecimientos de la trama por el equipo de producción de *Diarios de motocicleta* ha suprimido en gran parte la dimensión política del personaje. Para comprobarlo, contrastaremos los acontecimientos y discursos presentados en la trama con las notas de viaje de Ernesto Guevara y de Alberto Granado. Nos apoyaremos también en el discurso que Guevara pronunció ante las Naciones Unidas y en ciertas cartas que escribió a su madre y que demuestran la relación particular que tenía el argentino con la violencia. Sin embargo, antes de estudiar la omisión en la película de Salles de acontecimientos políticos clave que ocurrieron en el viaje histórico de los dos argentinos, analizaremos primero las referencias políticas que sí se han conservado en la película. Entre otros, mencionaremos la alusión a la necesidad de

recurrir a la violencia en las revoluciones, la presencia en la trama del doctor Hugo Pesce, quien tuvo un papel significativo en la formación política de Ernesto, la posible lectura de la lepra como símbolo de la miseria y la alocución de Ernesto sobre la necesaria abolición de las fronteras entre los países latinoamericanos. Analizaremos luego cada uno de estos momentos políticos para ver por qué los consideramos superficiales o insuficientes para dar cuenta de la carga política del Ernesto Guevara histórico.

Para empezar, una de las réplicas que lanza Ernesto a Alberto cuando se encuentran en el Machu Picchu deja augurar la inclinación de Guevara para la lucha armada. Cuando Ernesto y Alberto reflexionan sobre la condición deplorable de los indígenas y de los descendientes de los incas, tomando conciencia de la responsabilidad histórica que implica ser latinoamericano (Martínez Expósito 2008: 155), Granado evoca la idea de casarse con una princesa inca y fundar un partido indigenista para así reactivar la revolución indoamericana iniciada por el cacique Túpac Amaru II, quien lideró un movimiento de rebelión legendario contra los españoles en 1780 (González Pavón 1946). Ernesto le contesta brevemente, pero contundentemente “¿Una revolución sin tiros? Vos estás loco, Mial²⁴” (1:06:13), dejando entrever su lado violento. Esta cita, sacada del diario de Alberto Granado *Con el Che por Sudamérica* (1989: 127), desgarró el velo sobre la fe que tiene Ernesto Guevara por la lucha armada como única solución a las injusticias indignantes (Bueno 2007: 110) y sobre la imposibilidad de una revolución pacífica. Sin embargo, el espacio mínimo que toma en la trama la réplica de Ernesto sobre la imposibilidad de una revolución pacífica “sin tiros” le da poca importancia a su intervención y por tanto poco potencial de movilización. El comentario

²⁴ Diminutivo para *Mi Alberto*.

que hace Ernesto sobre la ingenuidad que demuestra Alberto por creer en la factibilidad de los cambios exentos de violencia parece anecdótico; no da paso a ninguna discusión entre Ernesto y Alberto ni a ninguna conversación más profunda sobre la revolución o sobre los factores de cambio.

Otro de los elementos que se podrían leer como una presencia de lo político en *Diarios de motocicleta* es la puesta en escena del encuentro del personaje del joven Ernesto Guevara con el doctor Hugo Pesce, jefe de programa para el tratamiento de la lepra en Perú que formó parte de la educación política del Ernesto Guevara histórico y del nacimiento de su reflexión más comprometida con América Latina. El doctor Pesce fue quien inició a Ernesto a los textos del escritor, filósofo y militante José Carlos Mariátegui y a los del poeta César Vallejo²⁵. En la película, este hecho queda retratado por la entrega de unos libros a Ernesto. La importancia de este personaje queda también revelada en la secuencia en la que se escucha la voz juxtadiagética del doctor Pesce hablando del potencial revolucionario de los indígenas y de los campesinos de América Latina mientras se ve a Ernesto en su cama leyendo el libro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), de Mariátegui (1:08:32; ver Anexo 16). En otro momento, la voz juxtadiagética de Ernesto comenta que el doctor fue lo mejor de Lima vieja (1:07:59). Ahora bien, si bien es verdad que el encuentro con el doctor Pesce aparece en la trama, no ha sido representado en la película con toda la atención que merecía el acontecimiento ni con la misma importancia que tuvo en la vida del Che histórico. Su rol de tutor apenas queda retratado en la película cuando se ve a Ernesto leyendo el ensayo

²⁵ El documental de Tristán Bauer *Che, un hombre nuevo* (2010) enfatiza en la relación del Che con los poemas comprometidos del peruano: el documental empieza con una grabación auditiva en *off* de Ernesto Guevara que lee fragmentos de *Los heraldos negros* de Vallejo.

de Mariátegui con la voz en *off* del doctor. El conocimiento de la vida de Ernesto Guevara y la lectura de sus diarios y de los diarios de Granado dejan claro el hecho de que este encuentro cumple en la película un papel mucho menor y menos significativo que el que tuvo en la vida real, y que podría haber tenido una importancia narrativa más considerable. Así, la importancia histórica trascendental del doctor Pesce para los protagonistas y su influencia política sobre los dos jóvenes se ven confirmadas por Alberto Granado cuando comenta en sus notas de viaje:

Por último conocimos al doctor Hugo Pesce. Deliberadamente lo he dejado para el final, ya que quiero extenderme a hablar sobre él, pues es la persona de mayor significación que hemos encontrado en lo que va de recorrido. [...] Fúser lo bautizó el Maestro, y realmente lo es. Cada una de las conversaciones que sostuvimos fue una verdadera clase, ya de lepra, de fisiología, de política o de filosofía. A través de él conocimos a Vallejo, el verdadero poeta que cantó auténticamente a la raza incaica, y al mismo tiempo la fisiología del indio del altiplano (1989: 165-166).

En el mismo orden de ideas, además de la reflexión de Ernesto sobre la necesidad de recurrir a las armas para hacer la revolución y de la puesta en escena del encuentro con el doctor Pesce, la presencia importante de la enfermedad en la trama también puede tener una lectura política. Por una parte, como bien mencionamos en el capítulo anterior, la lepra puede ser interpretada como una metáfora de la miseria social que rige América Latina (Peris Blanes 2010: 7). Puesto que el río Amazonas marca una separación física entre los enfermos y los sanos tal como lo subraya Ernesto, la segregación espacial de los leprosos del otro lado del río sería representativa de las numerosas discriminaciones sociales del continente. Por otra parte, el hecho de que Ernesto también esté enfermo, aunque de asma en vez de lepra, subraya en este sentido su unión política con el pueblo y demuestra simbólicamente cierta solidaridad: el Che también puede ser frágil y vulnerable. Esta fragilidad se pone en escena en distintas secuencias, como la de la crisis de Ernesto en pleno partido de rugby, que crea una

juxtaposición entre la vulnerabilidad del personaje –subrayada también por la fragilidad de su inhalador de vidrio– y la fuerza viril de los jugadores de rugby (2:44). De hecho, Ernesto aparece con su inhalador en la primera imagen durante los títulos, cuando hace su maleta (0:41; ver Anexo 17); el asma del protagonista es entonces una de las bases de la construcción del personaje en la cinta. Significativamente, la enfermedad y la fragilidad que esta conlleva permiten al Che conectar con los enfermos: Ernesto logra establecer el contacto con Silvia, la leprosa deprimida que ya no hablaba con nadie, hablando con ella del asma que lo hace sufrir desde chico y diciéndole que la palabra “inyección” fue la primera que aprendió a pronunciar (1:27:47). El tema de la enfermedad crea entonces una conexión espontánea entre ambos personajes. No obstante, si es verdad que existe cierta relación entre la enfermedad y las injusticias socioeconómicas, ya que los pobres están generalmente más expuestos a enfermedades como la lepra, la enfermedad tampoco está siempre vinculada con la pobreza. A pesar de que el asma del Che lo conecte simbólicamente con los leprosos, como es el caso con Silvia, el asma no es una enfermedad de pobres: el Che era más bien un pequeño burgués. Mientras que el proyecto político comunista de Ernesto Guevara y, más ampliamente, de la Revolución cubana, se articuló en torno a la neutralización de las injusticias debidas a la diferencia de clases, la mayor discriminación presentada en *Diarios de motocicleta* no es totalmente social ni política como tal, sino más bien física: la discriminación por el estado de salud.

Siguiendo con la recensión de las secuencias políticas, cuando se despiden de Alberto, “El Fúser” comparte explícitamente con él su reflexión sobre la injusticia que atestiguaron durante su viaje: “Mira, Mial, todo este tiempo que pasamos en la ruta... sucedió algo. [Pausa] Algo que... que tengo que pensar con mucho tiempo. [Larga pausa] Tanta injusticia, ¿no?”

(1:52:21). Sin embargo, además de aparecer solo al final de la película, esta reflexión no está acompañada por ninguna invitación a la acción, ni es representativa de la elocuencia legendaria de Ernesto Guevara de la Serna. Se trata más bien de una constatación impotente de los hechos que choca con la abundancia de comentarios políticos y de reflexiones sobre la miseria y la explotación de los pueblos que Granado atribuye retrospectivamente a Guevara en estos ocho meses de viaje que pasaron juntos: “A medida que íbamos obteniendo todos estos datos de explotación y miseria, nos íbamos llenando de odio ante tanta injusticia contra el hombre. [...] Tenés razón, Ernesto: cara o cruz. Miseria y explotación de los pueblos y de los países para el confort de los capitalistas criollos y extranjeros” (1989: 47-48)²⁶.

Después de haber analizado los eventos políticos que, si bien están efectivamente presentados en la película, están banalizados o relegados al segundo plano en la trama, estudiaremos ahora la supresión en la película de ciertos elementos de la vida o de los escritos del revolucionario que fueron más polémicos o generadores de una toma de conciencia política. Nos interesaremos por ejemplo en la ausencia en la cinta del último capítulo más comprometido de las notas de viaje del Che Guevara y de las interacciones del viajero con un grupo de afrodescendientes.

Mientras que las películas de Soderbergh sobre el Che se centran en los doce últimos años de la vida del Che, que son definitivamente los más políticos, no puede ser pura

²⁶ Ver también los pasajes siguientes: “Si algo nos entristecía era el haber comprobado palmariamente, una vez más, y en muchas partes de nuestra querida Argentina, la necesidad de un cambio radical político-social que acabe con la explotación del hombre por el hombre y del país, por los trust internacionales.” (1989: 52), “Claro que la admiración que producen las innumerables maquinarias, la perfecta sincronización y el máximo aprovechamiento de todos los elementos queda eclipsado por la indignación que produce el pensar que toda esta riqueza solo sirve para engrosar las arcas del capitalismo yanqui, mientras que el verdadero dueño, el pueblo de Arauco, vive sumido en la miseria.” (1989: 123). Para leer todos los pasajes explícitamente políticos presentes en el diario de Granado, ver también las páginas 31-32, 53, 73, 83, 85, 98-99, 110 y 122-123.

casualidad que la película de Salles, siendo intencionalmente no revolucionaria (Bueno 2007: 107; Duno-Gottberg 2005; Foster 2004: 193), termine precisamente antes del último capítulo de las *Notas de viaje* autobiográficas de Ernesto Guevara. Tal afirmación se entiende cuando consideramos que este capítulo, llamado “Acotación al margen”, es el más violento de su diario y el que más invita al lector a la ruptura del orden social en nombre de la justicia y de la libertad de los pueblos. En el capítulo final, se puede efectivamente leer estas palabras evocadoras:

[...] en el momento en que el gran espíritu rector dé el tajo enorme que divida toda la humanidad en dos fracciones antagónicas, estaré con el pueblo, y sé porque lo veo impreso en la noche que yo, el ecléctico disector de doctrinas y psicoanalista de dogmas, aullando como poseído, asaltaré las barricadas o trincheras, teñiré en sangre mi arma y, loco de furia, degollaré a cuanto vencido caiga entre mis manos. [...] Ya siento mis narices dilatadas, saboreando el acre olor de pólvora y de sangre, de muerte enemiga; ya crispo mi cuerpo, listo a la pelea y preparo mi ser como un sagrado recinto para que en él resuene con vibraciones nuevas y nuevas esperanzas el aullido bestial del proletariado triunfante (Guevara 1993: 116).

La decisión del guionista de terminar la diégesis justo antes del último capítulo del diario de Ernesto Guevara no es anodina, ya que este capítulo es, desde luego, el más político y el más violento de sus diarios. Las últimas páginas del diario constituyen el espacio en el que Ernesto Guevara toma posición frente a las injusticias sociales vividas en América Latina y lanza un violento llamado a las armas. Por tanto, el hecho de prescindir de este capítulo en la adaptación permite presentar a un Che mucho más suavizado y moderado (y por tanto despolitizado).

Otra dimensión política de los diarios históricos de Guevara que ha sido silenciada en la adaptación cinematográfica tiene que ver con las reflexiones sorprendentes y despreciativas del argentino acerca de los afrodescendientes del cono sur del continente americano y de sus

características históricas. Efectivamente, Guevara da cuenta hacia el final de sus diarios de una serie de consideraciones prejuiciosas que le surgieron al asomarse en Caracas a una casa en las que vive una familia de afrodescendientes:

Los negros, los magníficos ejemplares de la raza africana que *han mantenido su pureza racial gracias al poco apego que le tienen al baño*, han visto invadidos sus reales por un nuevo ejemplar de esclavo: el portugués. Y las dos viejas razas han iniciado una dura vida en común poblada de rencillas y pequeñeces de toda índole. El desprecio y la pobreza los une en la lucha cotidiana, pero el diferente modo de encarar la vida los separa completamente; *el negro indolente y soñador, se gasta sus pesitos en cualquier frivolidad* o en “pegar unos palos”, el europeo tiene una tradición de trabajo y de ahorro que lo persigue hasta este rincón de América y lo impulsa a progresar, aun independientemente de sus propias aspiraciones individuales (Guevara 1993: 113; las cursivas son nuestras).

Estas generalizaciones sobre los afrodescendientes son luego seguidas en los diarios por un breve relato de las interacciones que Guevara tuvo con la familia en cuestión y por una mención de su intento de tomarlos en foto contra su voluntad. En *Diarios de motocicleta*, en cambio, este pasaje polémico y el potencial de controversia que conlleva han sido totalmente eclipsados: ni una mención explícita a este grupo socioétnico aparece en la película. En la cinta, lo que más recuerda el tratamiento diferencial del que sufren los individuos racializados es la tez oscura de unos leprosos en San Pablo. Sin embargo, la ausencia de una reflexión que acompañe la presencia de estos afrodescendientes en la película deja de lado la dimensión controvertida que hubiera podido revestir su presencia. Así, en la adaptación cinematográfica de los diarios, la eliminación de las reflexiones prejuiciosas anteriormente mencionadas de Guevara favorece la construcción del Che presentado en la cinta como personaje consensual.

En *Diarios de motocicleta*, la despolitización de la figura del hombre que terminará por convertirse en revolucionario se opera también a través del ocultamiento de las facetas violentas históricamente comprobadas de la personalidad del revolucionario. Por así decirlo, la

imagen idealizada que el largometraje de Salles difunde del personaje se sitúa a las antípodas de la imagen sanguinaria de máquina asesina que el guerrillero proyectaba de sí mismo en mensajes como el que escribió en 1967 para el foro antiimperialista de la Conferencia Tricontinental. En este texto, Guevara subraya la importancia del odio en la formación de cualquier revolucionario:

El odio como factor de lucha; el odio intransigente al enemigo, que impulsa más allá de las limitaciones del ser humano y lo convierte en una *efectiva, violenta, selectiva y fría máquina de matar*. Nuestros soldados tienen que ser así; un pueblo sin odio no puede triunfar sobre un enemigo brutal (Guevara 1967, cit. en Werlau 2011: 10; las cursivas son nuestras).

Así, lo que la idealización del personaje en la película oculta no es exclusivamente la dimensión política inspirante del hombre que luchó por sus ideales, por la libertad de los campesinos y por la reforma agraria, sino también la cara política más tiránica y despótica del líder acérrimo que fue en la Revolución cubana.

El revolucionario, que definió los criterios rígidos del hombre nuevo que se somete al trabajo voluntario para contribuir a la construcción de una sociedad mejor, fue a menudo considerado uno de los principales responsables de la depuración que tuvo lugar en La Cabaña entre enero y julio de 1959. Efectivamente, los tribunales que juzgaron a los policías, militares y civiles que cometieron crímenes bajo el régimen de Batista llevaron a la ejecución de varios de los jefes juzgados responsables de atrocidades. En enero de 1959, se llevaron a cabo dos docenas de ejecuciones y, si bien Guevara no fue miembro directo de estos tribunales, al ser el Comandante de la guarnición, se encargaba de tomar las decisiones finales en los casos de apelaciones, decisiones en las que solía ser implacable (Taibo II 1996: 467-468). Guevara mostró también la misma firmeza ante los que consideró como los traidores de la Revolución,

como fue el caso de Eutimio Guerra, el “topo”, y de Aristidio Echevarría, el desertor, que ejecutó en nombre de la justicia revolucionaria²⁷. La relación epistolar que Ernesto Guevara mantuvo asiduamente con su madre también provee otros indicios de la propensión del Guevara histórico hacia una conducta violenta²⁸.

En la cinta de Salles, la relación particular de Guevara con la violencia²⁹ es apenas evocada diegéticamente de manera superficial cuando el personaje alude a su convicción de la imposibilidad de una revolución sin disparos en una conversación con Alberto. Por ende, el aspecto despiadado de la personalidad del Comandante que hubiera podido ser anunciado por ciertos de los comportamientos o de las reflexiones del personaje a modo de prefiguración de lo que históricamente iba a pasar ha sido casi borrado de la cinta de Salles. En su lugar, la mirada compasiva que el Che dirige a las personas que encuentra en su camino deja entender más bien que el hombre en el que se convertiría el joven personaje algunos años después sería comprensivo e indulgente. La dureza del jefe revolucionario sigue por tanto insospechada.

El hecho de no poner en escena la implacabilidad de Guevara y de dejar de lado esta dimensión fría en la edificación del protagonista de la película lleva a la elaboración de un

²⁷ Guerra había revelado al ejército cubano en repetidas ocasiones la posición geográfica exacta de los guerrilleros contra la promesa de diez mil pesos cubanos, lo que causó la muerte de unos campesinos aliados del movimiento guerrillero. Cuando el delito se descubrió, el Che lo disparó en la cabeza. Esta ejecución, que fue identificada retrospectivamente como la primera del Che Guevara, revela la rigidez del personaje, que quiso dar el ejemplo mostrándose inflexible (Taibo II 1996: 218). El Comandante también se reveló sin piedad ante las intenciones de desertión del cubano Aristidio Echevarría, intenciones que fueron consideradas por Guevara esencialmente como una traición y que le valieron también la muerte (Fernández Buey 1997: 39).

²⁸ Por ejemplo, en 1954, mientras que el Che se encontraba en Guatemala durante el golpe de Estado ejercido contra Jacobo Arbenz, dio cuenta en una carta destinada a su madre de los actos militares de la siguiente manera: “Aquí estuvo muy divertido con tiros, bombardeos, discursos y otros matices que cortaron la monotonía en que vivía” (Taibo II 1996: 101).

²⁹ Su relación especial con la violencia es históricamente comprobada una vez más por el discurso que pronunció como representante de Cuba ante las Naciones Unidas el 11 de diciembre de 1964 y que pasó a la posteridad: “¿Fusilamientos? ¡Sí, hemos fusilado! Fusilamos, y seguiremos fusilando mientras sea necesario. Nuestra lucha es una lucha a muerte” (*Ernesto “Che” Guevara en la ONU sobre los fusilamientos en Cuba*, <https://www.youtube.com/watch?v=VC8fW1xu0Ks>, página consultada el 20-08-2016).

personaje despolitizado que no sale de la esfera cultural. En este sentido, tanto Aimaretti (2010: 10) como Duno-Gottberg (2005) sugieren que las limitadas referencias en la película al desarrollo de un Che Guevara más violento, que años después participará en la Revolución cubana, hace de la construcción del personaje en la obra una construcción culturalmente “digesta” y “pasterizada” (Majfud 2006: 3) que Bruzual califica de “sin consecuencia” (2007: 38-39).

Sin que la imagen de Ernesto tal como se presenta en la película de Salles sea una falsificación, la reflexión de Barthes sobre la edificación del mito nos permite pensar que se trataría de una distorsión: “Le rapport qui unit le concept du mythe au sens est essentiellement un rapport de *déformation*” (Barthes 1957: 229; las cursivas son del autor). Dicha distorsión implica una proyección semántica sobre el elemento mitificado de lo que se quiere percibir, y una depuración de otras facetas de las que se quiere prescindir. En *Diarios de motocicleta*, lo que se ha prescindido es la dimensión social del personaje principal, que ha sido eclipsada por la falta de profundidad de la reflexión sobre el antagonismo de clases, a pesar de que este problema haya conformado uno de los pilares de la reflexión del Che histórico a lo largo de su vida. Desprovisto de su dimensión política, la dimensión cultural es entonces la única faceta que queda del Che Guevara resemantizado por Salles.

Al final de la trama, justo antes de los créditos, aparece por ejemplo una serie de seis fotografías históricas de los dos compañeros de viaje que reenvían a ciertas secuencias presentadas anteriormente en la diégesis y por tanto reconocidas por los espectadores (1:58:18; ver Anexos 18 a 23). Aparecen dos fotografías de la despedida de los dos amigos con los leprosos y con el personal médico en su balsa de madera, el Mambo-Tango, otra de la despedida con la familia de Ernesto en Buenos Aires para iniciar el viaje en motocicleta, y

también una fotografía del artículo del *Diario austral* que presenta a los dos médicos, una fotografía de Ernesto reparando la Poderosa y otra de la cara de Alberto al lado de un río. El acompañamiento de estas fotografías por la pieza musical suave *De Ushuaia a La Quiaca*, con instrumentos indígenas, le confiere a los clichés una fuerte carga emocional nostálgica, pero ninguna carga política. Efectivamente, en todas estas fotografías, la sonrisa de Guevara y de Granado evoca a la vez el gusto por el viaje, la temeridad y la realización personal, pero ninguna muestra de desafío o de rebeldía. La presencia de las fotografías contribuye por lo tanto a anclar la diégesis en la historia vivida de dos viajeros que han sido transformados por sus experiencias individuales en los años cincuenta, pero en ningún momento las fotos o la música nostálgica que las acompaña sugiere que dicha transformación implica un proyecto social más allá de la experiencia personal, las despedidas y los lindos recuerdos de los lugares visitados.

En la secuencia que toma lugar en el Machu Picchu, el espectador avisado podrá percibir también un guiño histórico cuando Alberto le saca una foto al “Fúser” en una puerta de las ruinas de Machu Picchu, dándose la pena de notificarle de paso de que lo hace “para la posteridad” (1:05:32; ver Anexo 24). Esta foto sacada en la ficción es la reproducción de una fotografía histórica que fue tomada cincuenta años antes en este lugar preciso y que pasó efectivamente a la posteridad (ver Anexo 25).

Si cierto espesor histórico se conserva en la película por la inclusión de unas fotos de los verdaderos Ernesto Guevara y Alberto Granado al final de la cinta, así como por la presencia ocasional de citas reales del diario y de la correspondencia de Ernesto Guevara, cabe subrayar que lo que se recupera históricamente se vincula con lo afectivo y sentimental, pero que esta afectividad no tiene profundidad política. La razón de esta ausencia de espesor

político es la siguiente: todas las citas, fotos u otros elementos históricos y afectivos conservados tienen como efecto de individualizar al Che y a su amigo, pero, como hemos visto en el segundo capítulo, esta individualización no se inscribe dentro de un proyecto social colectivo en el sentido de Löwy y Sayre.

La presencia de una secuencia final con el verdadero Alberto Granado octogenario mirando nostálgicamente en la distancia y ocupando el lugar que ocupaba en la secuencia anterior el actor que lo encarna en la película, Rodrigo de la Serna (1:57:36), es otra conexión histórica que no pasa de la dimensión sentimental. Las citas poéticas tomadas en las notas de viaje de Guevara y leídas en la trama por la voz en *off* de Ernesto o presentadas textualmente en la pantalla también alzan la emotividad de la trama, pero no contribuyen a politizarla. No hay en la nostalgia vinculada por las citas o por la mirada llorosa de Granado ninguna consideración social, sino un recuerdo de una emoción pasada, muy personal e íntima, que no tiene que ver con nadie más que los dos argentinos y que no hace más que individualizar tanto a Guevara como a Granado.

Lo mismo se podría decir de uno de los fragmentos epistolares de cartas históricas que escribió Ernesto Guevara a su madre Celia de la Serna, leído por Ernesto-narrador: “Querida viejita, ¿qué es lo que se queda al cruzar una frontera? Cada momento parece partido en dos: melancolía por lo que se queda atrás, y por el otro lado, todo el entusiasmo por entrar en tierras nuevas” (28:20). Aquí, de nuevo, el material histórico que se explota en la película es emotivo, pero en un sentido más nostálgico, individualizante e íntimo que político o social. Además, la recuperación auditiva de este fragmento lírico de su correspondencia con su madre configura y consolida la edificación de Ernesto como mito individualizado y romántico, ya

que se le concede al espectador la posibilidad de escuchar las cartas epistolares más íntimas de Ernesto.

Globalmente, hemos visto en esta sección que aunque el asma del Che Guevara lo une metafóricamente al pueblo por la enfermedad, y aunque el protagonista de *Diarios de motocicleta* tiene ciertas réplicas que dejan entrever su preocupación social, dichos elementos son insuficientes para dar cuenta del despertar político de Ernesto Guevara durante su recorrido por América del Sur. Hemos comprobado más bien la desaparición en la obra de Salles de la mayor parte de las reflexiones políticas o de los eventos “politizantes” vividos por el Che Guevara histórico. Para llegar a esta conclusión, hemos contrastado las secuencias de la película con las notas de viaje de Ernesto Guevara y de Alberto Granado, teniendo también en cuenta cierta correspondencia con su madre y el conocido discurso que pronunció en la Tricontinental. Si bien estos documentos no corresponden a la temporalidad de la diégesis, ayudan a entender la relación particular de Guevara con la violencia que apenas queda esbozada en la trama. Así por ejemplo, al prescindir del capítulo de índole más revolucionaria del diario de Guevara, que llama al lector a las armas, al silenciar las reflexiones que nacieron en Ernesto después de su encuentro con afrodescendientes en Caracas, al disminuir la importancia política del encuentro del protagonista con el doctor Hugo Pesce y al hacer una sola y tenue alusión a la necesidad de la revolución armada, se ha atenuado o evacuado del largometraje los elementos que hubieran tenido el potencial de politizar al Che representado en la pantalla.

En el próximo apartado, se hablará de la dimensión globalizada del ícono del Che y de la película *Diarios de motocicleta* como otra faceta del fenómeno de despolitización de su ícono que caracteriza el largometraje. Para ayudarnos a conectar la atenuación de las

referencias políticas que hemos presentado hasta ahora con la globalización, hemos conservado para el final de este apartado la reflexión sobre un último momento “político” que aparece en la película: la secuencia del discurso de cumpleaños de Ernesto en el leprosorio. En esta secuencia, presentada con la técnica del campo/contracampo, el Che pronuncia estas palabras, que son la reproducción casi exacta del discurso que aparece en las notas de viaje de Guevara³⁰ :

[...] Aunque lo exiguo de nuestras personalidades nos impide en estos casos ser voceros de su causa, creemos, y después de este viaje, más firmemente que antes, que la división de América en nacionalidades inciertas e ilusorias es completamente ficticia. Constituimos una sola raza mestiza, desde México hasta el estrecho de Magallanes. Así que tratando de liberarme de cualquier carga de provincialismo, brindo por Perú y por América unida (1:42:10).

Esta alocución es seguida primero por un largo silencio y por planos que revelan el malestar de Alberto, y en un segundo tiempo por los aplausos espontáneos de las personas reunidas. Pese a la presencia en la película de este alegato del “Fúser” a favor de la unidad del continente americano, el peso político de este discurso que aboga por la abolición de fronteras nacionales ficticias se ve limitado. Esta limitación viene entre otras cosas de la falta de contextualización de la alocución, que impide que esta secuencia oratoria haga eco a problemas sociales reales y alcance su pleno potencial. Mientras que en las notas de viaje de Guevara, el discurso del Che está precedido unas páginas antes por una reflexión sobre los

³⁰ El fragmento correspondiente del discurso del Che en sus notas de viaje es el siguiente: “[...] Aunque lo exiguo de nuestras personalidades nos impide ser voceros de su causa, creemos, y después de este viaje más firmemente que antes, que la división de América en nacionalidades inciertas e ilusorias es completamente ficticia. Constituimos una sola raza mestiza que desde México hasta el estrecho de Magallanes presenta notables similitudes etnográficas. Por eso, tratando de quitarme toda carga de provincialismo exiguo, brindo por Perú y por América Unida” (Guevara 1993: 109).

problemas que conocen ciudades como Lima y sobre la necesidad de una revolución³¹, la trama de la película prescinde de esta introducción necesaria para entender la evolución del pensamiento político de Ernesto y la lógica que se hallaba detrás de su intervención. Al ser así descontextualizada y desprovista de vínculos con una reflexión más amplia, la unidad continental valorada en este discurso es desvinculada del internacionalismo proletario que Guevara reivindicó ardientemente a lo largo de su militancia (Deutschmann 1987: 28). De hecho, se puede entender el discurso internacionalista del Che a la luz del contexto de globalización: la única manifestación de cierto proyecto uniendo los distintos países del continente americano que se puede encontrar en la obra de Salles es una manifestación de orden cultural y comercial –se trata de la existencia misma de la película–. Efectivamente, como se desarrollará más adelante, la película en sí, al ser un producto de la unión artística y comercial entre varios países, parece ser la prueba de que si América está unida, es por el mercado en vez de por la política. Claire Williams conecta también el discurso de Ernesto con la producción de la película: “The film itself, as a transnational cooperative project, represents such a dream come true” (Williams 2007: 21). Ernesto Guevara aboga efectivamente por una abolición de las fronteras, y la película en cuanto producto comercial internacional es una manifestación concreta de este ideal³². Por lo tanto, incluso el discurso pretendidamente más político pronunciado por el protagonista en la película pierde su vocación reivindicadora para ser culturalmente resemantizado.

³¹ “Lima es la representante completa de un Perú que no ha salido del estado feudal de la colonia: todavía espera la sangre de una verdadera revolución emancipadora” (Guevara 1993: 105).

³² El alegato de Ernesto a favor de la unidad de América Latina, unidad representada metafóricamente por el largometraje como fruto de la unión comercial de varios países, choca con las críticas al capitalismo neoliberal hechas por ciertos grupos izquierdistas actuales. Por ejemplo, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas reivindica un Estado-nación más fuerte, que se apoya en la autonomía regional y que es menos sujeto a la desregulación del mercado neoliberal, en vez de una apertura creciente de las fronteras (Castells 2000: 10).

3.2. El Che Guevara cultural y la globalización

Ahora, si el Che es retratado a lo largo de la película de Salles en toda su individualidad, ¿es posible que sea presentado también como una figura global? Se argumentará en el presente apartado que paradójicamente, un personaje histórico tan individualizado como el Che Guevara pasa a ser un personaje mundial o global, que todos pueden apropiarse. Esta globalización del ícono del Che se estudiará como la segunda faceta de la construcción cultural despolitizada de su figura que se ha tratado en este capítulo hasta ahora a través de la atenuación de la carga política de varios eventos en la trama.

A partir de los años ochenta, cuando las fronteras de los mercados se abrían cada vez más, la fotografía del Che Guevara tomada por Korda se ha difundido a escala global. Esta foto icónica ha llegado a todos los continentes, aunque cada grupo la ha semantizado de manera distinta a partir de sus propias experiencias, valores y percepciones. Sin embargo, esta resemantización necesariamente ha traído consigo una simplificación de la complejidad política de la figura del Che, lo que lleva a considerar el Che como un mito, es decir, un personaje legendario reducido a su “esencia” despolitizada en los términos de Barthes. El Che como símbolo cultural llega a ser de todos, aunque cada uno se lo apropia a su manera, lo que da pie a la polisemia que caracteriza el ícono guevariano. Lo que argumentamos en este apartado es que la globalización del ícono del Che contribuye a su transformación cultural de dos maneras: primero, lo convierte en objeto de consumo internacional, lo que observaremos a la vez a gran escala con la recuperación de la foto de Korda en contextos múltiples, y a pequeña escala con la pertenencia de *Diarios de motocicleta* al cine global; segundo, lo convierte también en recurso en el sentido de Yúdice, que estimula la industria cinematográfica y el turismo.

Para describir el proceso de globalización del Che Guevara, conviene volver a la asociación que Yúdice establece entre la globalización y la cultura. Yúdice, como otros antes, compara la globalización a un virus por la rapidez de su “propagación” o de la difusión que la caracteriza (2003: 83). El autor afirma que esta globalización, profundamente cultural, favorece los contactos constantes entre las diferentes regiones. Lo que motiva esta afirmación del latinoamericanista es la permeabilidad de las culturas nacionales a las influencias que llegan de fuera por el mercado desregulado. Así, la globalización “produces encounters of diverse traditions such that ‘cultures can no longer be examined as if they were islands in an archipelago’” (UNESCO 1998: 16, cit. en Yúdice 2003: 28). Además, Yúdice argumenta que se instrumentaliza esta difusión viral de la cultura a escala mundial para servir los intereses neoliberales e impulsar ciertas esferas de la economía global, como el turismo. La cultura, modificada por los contactos internacionales crecientes que la globalización favorece, es entonces también un recurso de la economía pensada en términos mundiales. En este sentido, la película *Diarios de motocicleta*, por su difusión transcontinental, traspasa las fronteras de los mercados nacionales para llegar a las audiencias más variadas. De hecho, incluso la producción, compartida entre ocho países, hace que la obra no pertenezca a un cine nacional en particular, sino a un cine *global*. Para el especialista de cine latinoamericano Randal Johnson, que ha reflexionado sobre las películas de Salles, “It is clear that [Salles’s] films’ production strategies are geared toward the globalization of cultural production and the internationalization of the film industry” (cit. en Sadlier 2007: 127).

Para contextualizar las manifestaciones de la globalización del mito presentadas en la cinta dentro del fenómeno más amplio de globalización y de comercialización del ícono del Che Guevara, es preciso esclarecer cómo se opera la transformación del revolucionario en

ícono global y comercial fuera de la esfera cinematográfica. Por así decirlo, la figura cultural en la que se ha convertido el Che Guevara no solo en la película *Diarios de motocicleta*, sino también en una serie de producciones culturales a escala tanto local como internacional es la de un ícono mercantil. Este ícono consumible corresponde a lo que Brossat llama objeto de contemplación o de conmemoración, es decir, un ícono que antes era político y que es ahora reciclado y despojado de su densidad política (2008: 145) o “trivializado” usando los términos de Banerjee (2007: 13)³³. El imaginario cultural al que pertenece el Che en el siglo XXI es sin lugar a dudas un imaginario comercial y no simplemente conceptual: el Che pertenece a un espacio cultural regido por las leyes del mercado neoliberal. En otras palabras, se ha llegado hoy en día a *consumir*³⁴ al Che Guevara de manera masiva. Este consumo internacional del Che en la película es para Tzvi Tal un factor determinante de despolitización:

Detrás de la apropiación de la figura y la memoria del Che en [*Diarios de motocicleta*] se halla la concepción neoliberal que consagra la rentabilidad y que provoca el olvido del significado revolucionario de las luchas del Che, transformando su recuerdo en un producto simbólico de consumo cargado de nostalgia que adormece la conciencia crítica y neutraliza el efecto movilizador (2014: 3).

Ahora bien, según el comandante cubano Manuel “Barbarroja” Piñeiro, reducir al Che nada más que a un ícono cultural sería simplista, y si se sigue hablando del Che en la actualidad, es que su legado político tiene que haber sobrevivido. Tanto él como Aleida March, la viuda de Ernesto Guevara, opinan que cualquier objeto de consumo con la efigie del Comandante, más que simplemente deformar su significación y sin que importe tanto su

³³ La autora define la trivialización como un proceso por el que se menosprecia o se disminuye su importancia política al vaciar su figura de su significación política, al apropiarse de su símbolo y al convertirlo de moda gracias a los medios de comunicación masivos (2007: 13).

³⁴ El consumo del ícono se efectúa entonces de dos maneras: es *consumido* como mercancía pero es también *consumido* en la primera acepción de la palabra, es decir, acabado y pasado. Para profundizar la reflexión sobre el consumo, ver Baudrillard 1970: 147.

forma, es también otra oportunidad aprovechable para hacer conocer su persona y difundir sus ideas revolucionarias (Suárez Salazar 2001: 50-54). No obstante, ciertas recuperaciones mercantiles o publicitarias de la imagen del revolucionario en todas partes del globo consolidan la teoría de la construcción trivializada de la imagen del Che y permiten dudar de la conservación del carácter esencialmente político de su ícono hasta hoy. Con la multiplicación de la venta internacional de productos comerciales (camisas, tazas, llaveros, bolsos, ambientadores para automóviles y más) con la efigie del Comandante –incluyendo en sitios web como www.thechestore.com, la página que satisface todos los afanes “revolucionarios” del consumidor (Casey 2009: 29; Tal 2014: 6)– el Che se convierte en mercancía del mercado global (Banerjee 2007: 15; Bueno 2007: 113; Duno-Gottberg 2005; Scorer 2010: 137).

Según Guéhenno, la única manera de alcanzar cierta unidad en nuestras sociedades fragmentadas es a través de la sucesión de imágenes de dicha sociedad que le son reenviadas por los medios de comunicación (1993: 51). La producción, difusión y circulación global de la imagen del Che Guevara participa entonces de esta creación de unidad coherente al reunir distintos grupos por todas partes del planeta que tendrán en común el hecho de portar una camisa con su efigie o de mirar la misma película sobre su juventud. Si bien cada uno de estos individuos, dependiendo de su contexto, llevará la camisa o mirará la película por motivos muy diversos, estarán sin embargo reunidos por la realización de la misma actividad. Esta unificación procurada por el consumo del Che cultural responde a la vez a la reflexión de Brossat sobre la función de cohesión de la cultura y a la de Yúdice sobre la gestión racional de lo cultural a nivel global: el Che globalizado es un recurso de cohesión a través del mercado.

Por lo tanto, por la función de cohesión que adquiere el ícono del Che Guevara a escala global, se trata de una construcción *cultural* traducible en el sentido de Lechner y Boli (2005). Para los autores, lo que caracteriza el mensaje global y globalizado es que se trata de un mensaje traducible (*'translateable'*), en las dos acepciones inglesas de la palabra; es decir, se trata de un mensaje que se traduce y que se puede usar en varias áreas culturales, y que se desplaza a la vez para adaptarse al contexto de uso (Lechner y Boli 2005: 186). En cuanto construcción cultural, el ícono del Che conecta a distintos individuos de un país a otro a través de cierto imaginario compartido, y a través también del consumo de una mercancía común (la imagen del Che) que se adapta a los distintos mercados. Bajo esta perspectiva, la figura icónica y cultural del revolucionario se convierte en recurso económico como se ha ido proponiendo en el primer capítulo, ya que asegura la interrelación de los diferentes consumidores de la imagen guevariana a través del mundo.

La recuperación mercantil o “comodificación” (Larson y Lizardo 2007: 425) del conocido cliché *Guerrillero heroico* del Che Guevara tomado por Korda³⁵ en publicidades capitalistas como las de las empresas Mercedes Benz (Alemania), Rolex (Suiza), Leica (Alemania) y Smirnoff (Rusia) nos permite también ejemplificar las teorías de Yúdice (ver Anexos 26 y 27). Estas imágenes destinadas a estimular las ventas internacionales de carros de lujo, de relojes, de cámaras fotográficas y de vodka son otra manifestación del alejamiento semántico de la figura guevariana de la lucha latinoamericana, de su uso racional como

³⁵ El hecho de que sea precisamente la fotografía tomada por Korda la que ha triunfado en el imaginario para simbolizar al Che Guevara es significativo, ya que esta foto nostálgica, romántica y fotogénica evoca probablemente mucho menos la política que otros clichés del guerrillero en plena acción revolucionaria, o que la fotografía de prensa de su cadáver, por ejemplo (Stewart 2009: 52). Así, mientras que la fotografía del cadáver del Che, por la molestia que crea en el espectador, constituye cierto llamado a las armas y a la acción, la mirada determinada y anclada a lo lejos del Che Guevara de Korda evoca mucho más un ideal romántico que la lucha política.

instrumento o recurso al servicio de la economía global a través de la publicidad y de la articulación de su nueva carga simbólica en torno al mercado cultural global. Lo mismo se puede decir del helado con coulis de fresas de la empresa anglo-holandesa Magnum llamado “Cherry Guevara”: la figura cultural del Che es instrumentalizada como recurso publicitario que estimula la venta de helados.

En el metro de Londres, hubo por un tiempo una publicidad en la que aparecía el magnate de negocios inglés Richard Branson, el dueño del grupo Virgin, con la boina, el pelo y la pose del Che Guevara, al lado de las palabras llamativas “Business revolutionaries. Past, present and future. We live in Financial Times” (Banerjee 2007: 13; ver Anexo 28). En este caso, el ícono originalmente socialista del Che está distorsionado y resemantizado para la competencia capitalista de manera a estimular el lado aventurero e innovador de los empresarios y animarlos a tomar riesgos y a encontrar vías “revolucionarias” de adaptarse al mercado. Aquí, es la semántica misma del concepto de “revolución” que es alterada en función de las necesidades económicas globales para triunfar dentro de la economía neoliberal (Banerjee 2007: 14).

Si el ícono de Ernesto Guevara se ha convertido hoy en día en mercancía cultural a escala mundial, la película *Diarios de motocicleta* es también sintomática de esta internacionalización de su figura, y participa en la movilidad del capitalismo global (Peris Blanes 2010: 5). Uno de los primeros elementos que contribuyen al carácter global del Ernesto Guevara construido por Salles es el recorrido transcontinental de los dos protagonistas y de su motocicleta por varios países de América del Sur. Efectivamente, los kilómetros recorridos por los viajeros a lo largo de sus ocho meses de viaje los llevan consecutivamente al sur patagónico de su país que les era desconocido, a las tierras chilenas tras cruzar la cordillera

andina en barco, a Perú a conocer el Machu Picchu y las ruinas incaicas, a conocer el doctor Pesce en la urbe limeña y a trabajar en el leprosorio de San Pablo, a Colombia, a Venezuela e incluso a Brasil por una breve estancia inesperada tras la deriva de su embarcación, el Mambo-Tango, en el Amazonas. Por la pretensión transnacional de su viaje, los personajes se inscriben a sí mismos en una dinámica continental, dejando de lado su nacionalismo argentino para abrazar una identidad latinoamericana “sin fronteras”, tal como lo reivindica Ernesto en el discurso que pronunció el día de su cumpleaños.

La globalización es representada en la película no solo por el recorrido transcontinental de los personajes por varios países de América del Sur, sino también por el carácter internacional de su difusión, de los actores y del equipo de producción (Bueno 2007: 113; Tal 2014: 15; Williams 2007: 11). Mientras que Ernesto Guevara era argentino y luchó también en Cuba, en Congo, en Bolivia y en más países, el actor que lo encarna, Gael García Bernal, es mexicano, el que encarna Granado, Rodrigo de la Serna, es argentino, el director, Walter Salles, es brasileño, el guionista, José Rivera, es puertorriqueño, y el productor ejecutivo, Robert Redford, pertenece al universo hollywoodense. Redford es también el fundador del *Sundance Institute*, que promueve el cine independiente por todas partes del mundo. Añadiendo al carácter transnacional de *Diarios de motocicleta*, las grandes empresas de producción cinematográfica que se unieron para crear la película vienen de ocho países distintos: de Argentina (BD Cine), del Reino Unido (Film Four), de los Estados Unidos (South Fork Pictures, Sundance), de Francia (Tu Vas Voir Production), de Perú (Inca Films S.A.), de Chile (Sahara Films), de Alemania (Senator Film Produktion) y de Canadá (Alliance Atlantis). Además, se involucraron también en el proyecto un número considerable de trabajadores y de

actores locales que venían de las once ubicaciones principales en las que se grabó el largometraje (Williams 2007: 11).

Acerca de la dimensión comercial de la obra, que se volvió un éxito de taquilla o un *blockbuster* a nivel mundial, la importancia de la promoción que se hizo de la película a escala internacional ya indica que la película, desde su génesis, se creó y se presentó para ser consumida (Alvaray 2008: 52). A escala mundial, el éxito de la obra se puede fácilmente medir cuantitativamente: las ventas alcanzaron los 57,6 millones de dólares en las taquillas (Alvaray 2008: 49). Es más, en 2008, la película de Salles se había convertido internacionalmente en la segunda película latinoamericana más vista, justo después de *Como agua para chocolate* (1992), de Alfonso Arau (Alvaray 2008: 54). En los Estados Unidos, *Diarios de motocicleta* había llegado a ser la novena película extranjera más exitosa (Alvaray 2008: 54). Este éxito confirma la “venta” de la imagen del Che por Salles y su presentación como un producto de mercancía consumido por una audiencia global (Bueno 2007: 113). Sin embargo, más que solo confirmar la mercantilización del ícono del Che, las ventas récord de la película atestiguan el interés performativo y racional del ícono del Che para el cine así como su “explotabilidad”. Lo que vimos en el primer capítulo es que la llegada de la globalización ha transformando profundamente la manera de pensar las manifestaciones culturales, llevando a su creciente instrumentalización para fines económicos. Como el ícono del Che Guevara beneficia internacionalmente de cierta popularidad, de la misma manera que su recuperación puede generar la venta de miles de camisetas, su explotación en un largometraje permite la difusión global de la película. El ícono del Che puede pensarse entonces como un instrumento que sirve los intereses de la industria cinematográfica. Cabe destacar que esta difusión global es posibilitada por la escasez de la dimensión política atribuida al personaje, que reduce los

riesgos de división: “[E]sta posibilidad de consumir ‘Los Diarios...’ como una narrativa moderada podría constituir un rasgo oportuno para insertar la película en ciertos mercados que resisten ‘las estridencias de la política’” (Duno-Gottberg 2005). Por lo tanto, el Che icónico y despolitizado no solo es consumido, sino que se convierte en *recurso* para vender.

Ahora bien, las repercusiones económicas de la película van más allá del cine: se distribuyó gratuitamente guías de viaje *Lonely Planet* antes y después de la proyección durante el estreno de la película en los Estados Unidos. Este uso paralelo de la película para promover el viaje demuestra también que la cinta no solamente es consumida, sino que se inserta además dentro de una lógica turística global. Podemos pensar entonces el largometraje de Salles a la luz de las propuestas de Yúdice: como un recurso que, más allá de ser un producto trivial, tiene cierta utilidad para sectores específicos de la economía, como el turismo. Williams subraya que después del estreno de la película en América del Norte y en Europa, se notó un aumento de la popularidad de América Latina como destinación turística, y un entusiasmo por los viajes en motocicleta (2007: 23).

Because it displays important sites in the continent that viewers from around the world will have heard of for their geographical, ecological, aesthetic, or historical significance, the film provides an almost comprehensive introductory travel guide to Latin America (Williams 2007 : 23).

La distribución de guías de viaje *Lonely Planet* no es la única manifestación de la instrumentalización de *Diarios de motocicleta* para la economía turística en el sentido de Yúdice. En el Reino Unido, la semana del estreno de la película, salió un paquete turístico llamado “Los diarios de motocicleta”, cuya publicidad prometía de manera alentadora “the travel infrastructure of 2004 not the 1950s” (cit. en Williams 2007: 23). El recorrido de veintitrés días, ofrecido por *Journey Latin America*, prometía ser lo más fiel posible al viaje de

Guevara y Granado e incluía visitas tanto a los lugares más significativos para el desarrollo personal del Che como a las destinaciones turísticas más populares de cada región. Por lo tanto, si el ícono del Che, además de ser una mercancía, sirve como recurso económico para difundir la película, la cinta se instrumentaliza a su vez para promover el turismo.

La representación idílica de los paisajes mencionada en el capítulo anterior, en el que fue estudiada esencialmente en función del rol que cumple la puesta en escena de la naturaleza en el proceso de idealización romántica de los personajes, se puede entonces estudiar también a la luz de esta instrumentalización de la película como recurso para promover el turismo. Efectivamente, la construcción de una América Latina representada en la pantalla mucho más por sus montañas majestuosas y por sus lagos espectaculares cuya estética “vende” que por sus problemas sociales y su pobreza corresponde perfectamente a las “representaciones exóticas del tercer mundo” (Duno-Gottberg 2005). Estas representaciones de los lagos de Bariloche, de las ruinas del Machu Picchu y de la jungla amazónica atraen al turista y se insertan en la dinámica del mercado global; de ahí la correlación pertinente establecida por los promotores entre *Diarios de motocicleta* y el *Lonely Planet* (Williams 2007: 11). Es más, el hecho de presentar América Latina desde una perspectiva idealizada por la estética misma de los paisajes representados participa en la falta de toma de posición política de la película: como lo subraya la ensayista y activista política Susan Sontag, el hecho de estetizar los espacios de injusticia por la fotografía (o en el caso que nos interesa, por el cine) rompe con cualquier posible exigencia de justicia (cit. en Brossat 2008: 61-62).

Ahora, si a pesar de ser individualizado, el Che de Salles llega a ser global, esta globalización se debe también en gran parte al estrellato del actor que lo encarna y a ciertas técnicas cinematográficas como el uso recurrente de puntos de vista subjetivos del personaje

que permiten que los espectadores puedan sentirse el Che también. El hecho de que el personaje de Salles sea encarnado por el “muñeco” Gael García Bernal, actor físicamente atractivo y sumamente querido en el mundo del cine latinoamericano (Alvaray 2008: 49; Foster 2004: 193; Martínez Expósito 2008: 150), contribuye a la comerciabilidad de la película y a su circulación global (Peris Blanes 2010: 6): el actor también es un recurso en el sentido de Yúdice. El Che de *Diarios de motocicleta* es erotizado por la cámara por diversos primeros planos y planos medios que ponen de realce su juventud (Martínez Expósito 2008: 150), y este “embellecimiento cosmético” (Aimaretti 2010: 10) contribuye a hacer de Ernesto un personaje exportable. La belleza física icónica que procura la presencia de García Bernal favorece además la construcción de un Che mítico en el sentido de Barthes, es decir, de un Che simplificado al máximo: “[the] idealization of Ernesto runs parallel with the simplified politics of the film” (Williams 2007: 21).

La popularidad del actor fue también explotada por el equipo de producción para propulsar la película en la cima de las taquillas internacionales. García Bernal, además de ser físicamente dotado, interpretó anteriormente papeles no desdeñables en largometrajes mexicanos que conocieron un tremendo éxito no solo local, sino también internacional, como es el caso de *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu, y de *Y tu mamá también* (2001), de Alfonso Cuarón. De hecho, para algunos, la película *Diarios de motocicleta* es más una película sobre Gael García Bernal y su propulsión como superestrella del cine latinoamericano que sobre Ernesto Guevara. En este sentido, el especialista de cine hispánico Martínez Expósito afirma acerca del actor mexicano:

Se le podría considerar incluso una estrella, ya que, de acuerdo con las teorías del estrellato, el nombre y la persona pública de la estrella sirven, en primer lugar, como reclamos para el espectador, de tal manera que entre estrella y espectador se crea un

vínculo emocional que sirve de base a la promoción del producto comercial de manera más efectiva que cualquier otra propaganda basada en el contenido de la película o en cualquier otro aspecto. [...] La característica más notable del *star system* consiste en la capacidad de venta de la estrella: es la estrella, por encima del guión, del director, o del tema de la película, lo que “vende” (2008: 145-146).

Así, la preferencia del equipo de producción por un *casting* que atrae las audiencias por su popularidad y que responde a los estándares de belleza establecidos por el canon hollywoodense (Tal 2014: 16) se inscribe dentro de la elección de una estética hegemónica (Majfud 2006: 3) que neutraliza la dimensión subversiva del Che y convierte al personaje en producto consumible internacionalmente (Scorer 2010: 137). Efectivamente, la preferencia por un actor reconocido ante todo por sus características físicas corresponde a los patrones hegemónicos y a las convenciones narrativas y estéticas de Hollywood (Tal 2014: 18). Lejos de poner de relieve la dimensión política del personaje, la presencia de la figura estelar de García Bernal, que ya había encarnado al Che antes en la serie norteamericana *Fidel* en 2002, favorece más bien el reconocimiento de ciertos estándares de belleza en el Che Guevara así representado y, de alguna manera, desvía el foco de atención de la dimensión ideológica de la figura guevariana hacia una dimensión más superficial. Por lo tanto, esta decisión del equipo de producción prioriza la estética sobre la acción, la cultura sobre la política.

Al ser representado como un personaje atractivo, el Che Guevara encarnado por García Bernal reúne a una mayoría de espectadores y, en este sentido, la proyección de un Che joven y guapo crea cierto consenso acerca de la figura guevariana en vez de ser un factor de división: retomando la dicotomía expuesta por Brossat, el Che de Salles, que cementa en vez de separar, es entonces una entidad cultural más que política. Así, si bien la figura histórica de Guevara no hace la unanimidad y si la memoria de sus actos revolucionarios o de sus escritos políticos crea constantemente disensiones políticas y reacciones sumamente fuertes por parte

de los derechistas, es mucho más difícil odiar al personaje despolitizado de Salles, construido como un aventurero romántico, tímido, frágil y por tanto poco ofensivo políticamente. Para que todos los públicos puedan querer al Che, y siempre teniendo presente la teoría del recurso de Yúdice, hace falta quitarle su dimensión política, que representa el aspecto de su personalidad que divide, y sustituirla por una dimensión romántica, soñadora, unificadora y por tanto profundamente cultural en su función utilitaria de creación de consenso.

En el mismo orden de ideas, el uso de la cámara subjetiva, que hemos presentado en el capítulo anterior como un factor de individualización, también globaliza al Che de Salles poniéndolo al alcance del espectador de cualquier procedencia. A través de la asequibilidad de los espectadores al punto de vista del personaje, todos pueden ponerse en su lugar y sentirse Ernesto Guevara durante unas secuencias. Del mismo modo que todos tienen la posibilidad de portar una camisa con la efigie del revolucionario, todos pueden también ocupar su posición. Al crear una fuerte identificación entre los espectadores y el personaje, la cámara subjetiva permite romper con la idea de que Ernesto Guevara es exclusivamente una figura única que se admira desde la distancia; ahora, el cine permite también, metafóricamente, *ser* el Che Guevara. Esta asequibilidad, por ende, hace de la figura icónica individual del Che una figura que es a la vez global.

Dentro de los contenidos de *Diarios de motocicleta*, más elementos todavía permiten enfatizar la globalidad del Che de Salles: la presencia en la película de doce retratos en blanco y negro de los indígenas y campesinos que Ernesto y Alberto conocieron durante su recorrido, como los leprosos de San Pablo, algunos campesinos pobres y el minero comunista, crea un contraste con este Che al alcance de todos. En estos retratos, que Williams califica de “fotos vivientes” (*living photos*) (2007: 23), los personajes aparecen inmóviles en los lugares en los

que trabajan o viven y miran la cámara durante unos segundos, al contrario de los personajes en las demás secuencias que son grabados de manera más clásica. Aunque su inmovilidad recrea la sensación de una fotografía, no se trata de fotos. Estos retratos aparecen a modo de recuerdos (*flashbacks*), intercalados entre los planos que muestran al joven Ernesto leyendo atentamente el libro de Mariátegui (1:08:34; ver Anexo 29). Aparecen también cuando el Che está mirando a los pasajeros pobres en el barco La Cenapa y al final de la película (1:55:21)³⁶. En esta última aparición de los retratos, los aires indígenas de la pieza *De Ushuaia a La Quiaca* indican auditivamente la otredad a la que se abrieron los jóvenes compañeros a lo largo del viaje.

Esta otredad también se presenta visualmente por la fijeza de los sujetos, las miradas a la cámara y el blanco y negro, que sugiere que los sujetos de las fotografías nos observan desde otro tiempo. Todos estos personajes inmóviles en blanco y negro tienen esto en común que están mirando fijamente la cámara, creando una vez más un plano subjetivo gracias al hecho de que el espectador se ponga en el lugar de Ernesto, a quién se supone que todos estos seres están mirando. A diferencia del Che con sus puntos de vista subjetivos y con su posición que todos pueden ocupar, estos personajes que nos miran desde otra época no son asequibles

³⁶ Cuando Ernesto y Alberto están montados en el barco La Cenapa en dirección del leproso de San Pablo, Ernesto está observando a los pasajeros del barco de clase baja. Aparece en la secuencia una toma larga del barco, seguida por una sucesión rápida de primeros planos mostrando a los pasajeros y, finalmente, un retrato en blanco y negro en el que dichos pasajeros están mirando directamente la cámara (1:13:20). Después de la rapidez de la sucesión de primeros planos de los personajes pobres del barco, la lentitud de la imagen parada, que se queda seis segundos en la pantalla, impone un ritmo fotográfico. La primera vez que aparecen los retratos, cuando el Che está leyendo acostado en su cama, las “fotos vivientes” están acompañadas por unos toques de guitarra dramáticos que subrayan la importancia que han revestido los distintos encuentros con estos personajes. En cambio, cuando el retrato de los pasajeros pobres aparece cuando el barco La Cenapa se aleja de perfil en el río Amazonas en dirección del leproso de San Pablo, se escucha la pieza *La salida de Lima*, cuyos ritmos de guitarra y de percusiones subrayan la agitación del personaje.

ni globales; no se puede conectar con ellos ni ponerse en su lugar. Frente a su extrañeza formal, la asequibilidad global de Ernesto destaca aún más.

Resumiendo, el Che globalizado de Salles es tanto una mercancía de consumo como un recurso. Volviendo a las propuestas de Yúdice sobre la cultura como recurso de la economía globalizada, la presentación del Che Guevara de Salles como un ícono cultural global recreado cinematográficamente por empresas de varios países y difundido internacionalmente se inscribe en un proceso de “culturalización de la economía” (Yúdice 2003: 17-21) que deja de lado la vinculación de la película con un real compromiso social y político. A mayor escala, la dimensión política del ícono del Che Guevara queda disminuida por su masificación y por su introducción en la cultura global, que se ejerce a través de la conversión del Che en ícono de consumo y en recurso publicitario. Al ser tanto un objeto de consumo como un instrumento publicitario que circula en todos los continentes, el Che mercantilizado ha llegado a ser un producto explotable hasta por vendedores de automóviles de lujo. Por lo tanto, es imposible entender la comercialización del ícono del Che y su recuperación capitalista de manera aislada; la subordinación de la imagen del Che a imperativos comerciales obvios tiene que estudiarse como una manifestación orgánica del giro de la política a la cultura y de la instrumentalización contemporánea de la cultura como recurso del mercado globalizado que proponen Brossat y Yúdice.

Conclusiones

A lo largo del presente trabajo de investigación, hemos tenido como objetivo mostrar cómo la película *Diarios de motocicleta* (2004), del director brasileño Walter Salles, participa en la transformación del ícono político de Ernesto “Che” Guevara en ícono cultural. Para abordar esta problemática, partimos de la hipótesis de que el largometraje de Salles es sintomático de la resemantización (Cossia 2012: 229) del ícono del Che en un sentido cultural, y de que esta transformación es a su vez una síntesis de la llegada a un nuevo equilibrio entre política y cultura generado por la globalización a partir de los años ochenta.

Sin perder de vista la continuidad de la reinterpretación del Che de Salles con la serie de representaciones actuales del Che Guevara más allá del largometraje –ya sea en la publicidad, en las prendas de vestir, en las caricaturas para niños o en la música– quisimos entender la reelaboración cultural y despolitizada del Che de Salles en su especificidad temática y formal. En este sentido, nuestros objetivos principales han sido estudiar el legado romántico de su figura en la película así como la omisión o la disminución de la carga política de varios acontecimientos históricos y la despolitización que genera la dimensión globalizada tanto del Che como de la cinta.

Ahora bien, debemos señalar que la decisión de prescindir, hasta cierto punto, de lo político en *Diarios de motocicleta* no está exenta de implicaciones políticas: la desvinculación del Che de su faceta más polémica lo hace más exportable y por ende más explotable en tanto recurso de la economía global. Cabe recordar también que la despolitización que hemos pintado a lo largo de nuestro proyecto de investigación no deja de ser relativa; ninguna representación del Che Guevara puede ser completamente apolítica. Estamos conscientes del

hecho de que los hilos de memoria políticos que pueden traer el Che, sobre todo en América Latina, hacen que cualquier representación de su figura sea susceptible de tener lecturas políticas, como comentan “Barbarroja” y Aleida March. La mera decisión de haber producido en los años 2000 una película sobre el Che y no sobre cualquier otro tema ya representa cierta reivindicación de su legado. En este sentido, queremos dejar claro, en estas reflexiones finales, que lo que proponemos no es que el personaje del Che en la película no se ponga políticamente en escena del todo, sino más bien que la representación política que Salles hace de su personaje, o por lo menos el tratamiento tangencial que reserva a los momentos de su juventud que tuvieron un tremendo impacto político para él, no hace justicia a la dimensión política del personaje histórico, que se encuentra todavía en películas como *La hora de los hornos* (1968), de Solanas y Getino. Hablamos entonces de una despolitización frente a la representación política de las representaciones del Che anteriores al ochenta.

Con miras a comprender el contexto en el que la significación atribuida al ícono del Che ha ido evolucionando, en el primer capítulo, procuramos establecer vínculos entre la reflexión histórica de Alain Brossat (2008) y la de George Yúdice (2003) en cuanto al nuevo rol adquirido por la cultura en las últimas décadas. Resaltamos que ambos autores dan cuenta del proceso de transformación en la instrumentalización de la cultura. Subrayamos la complementariedad de las propuestas de ambos autores: Brossat postula, junto al advenimiento de una democracia más cultural que política en las sociedades occidentales, la función de cohesión de las manifestaciones culturales despolitizadas, como la figura de Guevara, manifestaciones que califica de “funerarias” (2008: 143); por su parte, Yúdice habla del giro en los años ochenta hacia una gestión racional y performativa de la cultura como recurso de la economía en sectores tan diversos como el turismo, el fortalecimiento de las

relaciones internacionales, la disminución de los crímenes, y más. A esto debe agregársele que Yúdice explica este cambio de paradigma en la manera de pensar la relación que une la cultura y la política como una respuesta a la globalización, que constituye según el investigador el origen de la transición en América Latina entre una cultura nacional-popular predominante, pensada en términos nacionales en función del bien de la colectividad, y una instrumentalización de la cultura como recurso, pensada más bien en términos transnacionales. Con el fin de entender el ícono mítico del Che Guevara como un síntoma de esta transición, definimos al final del capítulo el ícono y el mito apoyándonos en William John Thomas Mitchell (1986), Judy Giles y Tim Middleton (2008) y Roland Barthes (1957), que proponen pensar ambos conceptos semiológicos como una representación del contexto sociohistórico. Por lo tanto, este capítulo nos ha permitido comprender el proceso cultural de construcción de sentido asociado a un ícono mítico como Ernesto Guevara y situar este proceso en su contexto histórico e ideológico.

Partiendo de estas premisas para pensar el caso del Che Guevara de Salles como una construcción cultural sintomática del cambio global descrito por Brossat y Yúdice, en el segundo capítulo, advertimos el legado romántico que se ve reflejado en la cinta de Salles. En consonancia con las concepciones de Michael Löwy y Robert Sayre (1992) sobre los tipos de romanticismo y de individualismo, vimos sucesivamente en la voz en *off* de Ernesto-narrador, en los primeros planos del personaje, en las tomas largas que presentan visualmente el aislamiento del protagonista y en los planos subjetivos una manifestación del romanticismo más conservador que describen los autores, que aísla al individuo de la colectividad. Efectivamente, subrayamos que las técnicas cinematográficas escogidas centran constantemente la atención del espectador en Ernesto, complementando el relato de las

peripecias del Che que contribuye a construir narrativamente la singularidad de su trayectoria. Resaltamos también los enlaces fuertes que unen el crecimiento del personaje en *Diarios de motocicleta*, acompañado por la banda sonora, con el género literario del *Bildungsroman*, demostrando de nuevo la importancia del individualismo y del romanticismo conservador para entender esta transición en su dimensión despolitizada. Por último, pusimos de relieve los paralelos que se podían establecer entre el largometraje del director brasileño y los *road movies* estadounidenses: en ambos casos, los personajes están aislados de la vida urbana y de sus compromisos sociales por su preferencia por la ruta y los paisajes naturales. Además, nos detuvimos en la manera en la que las tomas largas de paisajes espectaculares del continente sudamericano presentadas a lo largo de la película hacen eco al motivo romántico de la majestuosidad de la naturaleza, consolidando una vez más la filiación del Che icónico de Salles con el Romanticismo en su acepción más conservadora.

En última instancia, en el tercer capítulo, exploramos dos nuevas dimensiones de la despolitización del Che: las decisiones tomadas durante la producción de la película acerca del tratamiento más o menos político de los acontecimientos históricos, y la inscripción de la película –y particularmente del Che– en la cultura global. Partiendo de los diarios de Ernesto Guevara y de Alberto Granado y apoyándonos también en discursos históricos de Guevara posteriores al período representado en la película, cuestionamos la representación activista y violenta más polémica del Che histórico en la cinta. Demostramos, pues, que las referencias políticas presentadas en los diarios, como el encuentro del Che con los afrodescendientes y la importancia política del doctor Pesce en la vida de Ernesto, han quedado eliminadas o atenuadas en el largometraje, y que la representación de la juventud de Guevara falla en dejar entrever el revolucionario violento en el que se convertiría años después. Luego de haber

analizado el tratamiento político limitado de los eventos y de las reflexiones del Che en la cinta, enfocamos en la dimensión transnacional y globalizada del Che y de la película de Salles, analizándolos como objetos culturales consumibles más allá de las fronteras nacionales, pero también como instrumentos que sirven los fines económicos de las industrias cinematográfica y turística. Respecto a este último punto, tomamos como punto de partida la reflexión de Yúdice sobre las nuevas dinámicas transnacionales de la cultura dentro de la globalización, volviendo a su premisa de cultura como recurso.

De lo expuesto en los tres capítulos de esta investigación se desprende la posibilidad de corroborar nuestra hipótesis inicial: el Che Guevara de *Diarios de motocicleta* se lee efectivamente como un resumen puntual de un fenómeno más amplio de creciente importancia de la cultura frente a la política en el contexto de globalización. Considerando que la despolitización relativa no es exclusiva a la figura del Che Guevara, sino que el mismo fenómeno está generalizado a varios íconos y mitos que entran en el imaginario cultural, esperamos que nuestro estudio del nuevo equilibrio entre la cultura y la política pueda ser útil a toda la comunidad de investigadores cuyo objeto de estudio es el concepto de cultura. Con nuestro estudio iconográfico de la figura del Che, que presentamos como una síntesis puntual de una transición histórica de la esfera política hacia la esfera cultural, nos sumamos al esfuerzo realizado para entender mejor el cambio global en la representación de la cultura iniciado en los años ochenta.

Bibliografía

- Aimaretti, María Gabriela. 2010. "El perseguidor. Sobre la herencia de la imagen mítica de Ernesto Guevara en el cine argentino". *En II Seminario Internacional. Políticas de la memoria. Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la memoria*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Harold Conti.
- Alvaray, Luisela. 2008. "National, Regional and Global: New Waves of Latin American Cinema". *Cinema Journal* 47 (3): 48–65.
- Anderson, Jon Lee. 1997. *Che Guevara: A Revolutionary Life*. Nueva York: Grove Press.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Public Worlds 1. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Araceli, Laurence. 2008. "La casa sin sosiego de Griselda Gambaro: la resemantización del mito de Orfeo". *La revista del CCC [en línea]*, n.o 4.
- Back, Les, Andy Bennett, Laura Desfor Edles, Margaret Gibson, David Inglis, Ronald N. Jacobs, e Ian Woodward Dr. 2012. *Cultural Sociology*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Banerjee, Sumanta. 2007. "The Importance of Being 'Che'". *Economic and Political Weekly* 42 (44): 13–16.
- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. París: Éditions du Seuil.
- Baudrillard, Jean. 1970. *La société de consommation : ses mythes, ses structures*. París: Éditions Denoël.
- Bauer, Tristán. 2010. *Che : Un hombre nuevo*. Distribution Company; Plus Video.
- Berger, John. 1968. "Che Guevara Dead". *Aperture* 13 (4): 36–38.
- Besancenot, Olivier, y Michael Löwy. 2007. *Che Guevara: une braise qui brûle encore*. París: Mille et une nuits.
- Birri, Fernando. 1985. *Mi hijo el Che*. El Laboratorio de Poéticas Cinematográficas de Fernando Birri; Televisión Española (TVE); Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC).
- Bordwell, David, y Kristin Thompson. 1986. *Film Art. An Introduction*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Bouchard, Viviane. 2004. *Che Guevara, un héros en question*. Montreal: Québec Amérique.

- Breccia, Alberto, Enrique Breccia, y Héctor Germán Oesterheld. 1997. *Che*. Colección de los imaginadores. Buenos Aires: Grupo Imaginador de Ediciones.
- Brewer, John, y Frank Trentmann, eds. 2006. *Consuming Cultures: Global Perspectives, Historical Trajectories, Transnational Exchanges*. Cultures of Consumption Series. Oxford; Nueva York: Berg.
- Brossat, Alain. 2008. *Le grand dégoût culturel*. Mesnil-sur-l'Estrée: Éditions du Seuil.
- Bruzual, Alejandro. 2007. *El rostro de Prometeo resistente. Cine e iconografía del Che Guevara*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Bueno, Fernanda. 2007. "Motorcycle Diaries: The Myth of Che Guevara in the Twenty-First Century". *Confluencia* 23 (1): 107–114.
- Cabeza, Edgardo. 2005. *Che, la eterna mirada*. Transeuropa.
- Cannavaciolo, Margherita. 2010. "La resemantización del mito como figura de la modernidad: 'La sangre de Medusa' de José Emilio Pacheco". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 39: 429-42.
- Casey, Michael. 2009. *Che's Afterlife*. Nueva York: Vintage Books.
- Castañeda, Jorge G. 1997. *La vida en rojo: una biografía del Che Guevara*. México: Alfaguara.
- Castells, Manuel. 2000. "Globalización, Estado y sociedad civil: el nuevo contexto histórico de los derechos humanos". *Isegoria* 22: 5-17.
- Cervulle, Maxime, y Nelly Quemener. 2015. *Cultural Studies : Théories et méthodes*. París: Armand Colin.
- Charlton, Hannah. 2006. "Introduction". En *Che Guevara: Revolutionary & Icon*, editado por Trisha Ziff, 7-14. Londres: V&A Publications.
- Coelsch-Foisner, Sabine, y Flothow, eds. 2009. *High Culture and/Versus Popular Culture*. Wissenschaft und Kunst Bd. 12. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Cohen, Deborah. 2004. "Review. The Motorcycle Diaries". *British Medical Journal* 329 (7464): 518.
- Cossia, Lautaro. 2012. "Retóricas del Che muerto: Entre la información y significación". En *VIII Congreso Nacional y III Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica*. Posadas: Universidad Nacional de Misiones.

- Craven, David. 2002. *Art and Revolution in Latin America, 1910-1990*. New Haven: Yale University Press.
- Debord, Guy. 1992. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard.
- Détrez, Christine. 2014. *Sociologie de la culture*. Coursus. Sociologie. Paris: Armand Colin.
- Deutschmann, David. 1987. *Che Guevara and the Cuban Revolution : Writings and Speeches of Ernesto Che Guevara*. Sydney: Pathfinder.
- Díaz, Rosana. 2005. “El viaje como desintegración y fundación ideológica en ‘Y tu mamá también’ y ‘Diarios de motocicleta’”. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 13.
- Dindo, Richard. 2005. *Ernesto Che Guevara : le journal de Bolivie*. Arte France; Les Films d’Ici.
- Duno-Gottberg, Luis. 2005. “Notas sobre Los Diarios de motocicleta o las travesías de un Che globalizado”. *Especulo. Revista de estudios literarios* 29. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/diarmoto.html>.
- Ernesto “Che” Guevara en la ONU sobre los fusilamientos en Cuba. 1964. <https://www.youtube.com/watch?v=VC8fW1xu0Ks> (página consultada el 20-08-2016).
- Evans, Josh. 2005. *Che Guevara*. Image Entertainment.
- Ewen, Stuart. 1976. *Captains of Consciousness. Advertising and the Social Roots of the Consumer Culture*. Nueva York: Mc-Graw Hill Paperback Edition.
- Fernández Buey, Francisco. 1997. “Ernesto Guevara, Ayer Y Hoy”. *Mientras Tanto* 70: 35–42.
- Ferrari, Guillermina de. 2005. “Diarios de motocicleta: lo que los ojos de Ernesto Guevara le contaron a Walter Salles”. *A contracorriente* 3 (1): 148–161.
- Fiske, John. 1989. *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Fleury, Laurent. 2011. *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles. 2e édition*. Paris: Armand Colin.
- Fontaine, Philippe, ed. 2007. *La culture*. Philo. Paris: Ellipses.
- Fontova, E. Humberto. 2005. *Fidel: Hollywood’s Favorite Tyrant*. Washington; Lanham: Regnery.

- Foster, David William. 2004. "Diarios de motocicleta by Walter Salles". *Chasqui* 33 (2): 192–195.
- García, Fernando Diego, Oscar Sola, y Matilde Sánchez. 2001. *Che, rêve rebelle*. París: Éditions La Máscara.
- Gaudreault, André, y François Jost. 2005. *Le récit cinématographique*. París: Armand Colin.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Nueva York: Basic Books.
- Giles, Judy, y Tim Middleton. 2008. *Studying Culture. A Practical Introduction. Second Edition*. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing.
- Glevarec, Hervé, Éric Macé, y Éric Maigret. 2008. *Cultural Studies. Anthologie*. París: Armand Colin; Institut National de l'Audiovisuel.
- Goliot-Lété, Anne, y Francis Vanoye. 2009. *Précis d'analyse filmique*. París: Armand Colin.
- González, Luis J., y Gustavo A. Sánchez Salazar. 1969. *The Great Rebel: Che Guevara in Bolivia*. Nueva York: Grove Press.
- González Cueto, Danny. 2006. "Diarios de motocicleta, de Walter Salles: Génesis del pensamiento de un líder latinoamericano". *Memorias. Revista digital de historia y arqueología desde el Caribe* 3 (5).
- González Pavón, Antonio. 1946. *Genealogía de Túpac Amaru : documento inédito del año de 1777 ; Causas de la sublevación indígena : documento inédito del año de 1788*. Pequeños grandes libros de historia americana. Ser. 1 ; t. 10.
- Granado, Alberto. 1989. *Con el Che por Sudamérica*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Gravel, Jean-Philippe. 2009. "'L'énigme Guevara'. Ouvrage recensé : Che de Steven Soderbergh". *Ciné-Bulles* 27 (2): 14–17.
- Grey, Erwan. 2015. "Revolutionary Rolex...". *Erwan Grey Photographer Weblog*. 28 de marzo. <https://erwangrey.wordpress.com/2015/03/28/revolutionary-rolex> (página consultada el 15-08-2015).
- Gronbeck-Tedesco, John A. 2011. "Memories of Che: Forging a Postmodern Radicalism in Cultural Studies?" *Studies in Latin American Popular Culture* 29: 24-39.
- Guéhenno, Jean-Marie. 1993. *La fin de la démocratie*. París: Flammarion.

- . 1999. *L'avenir de la liberté: la démocratie dans la mondialisation*. Essais. París: Flammarion.
- Guevara, Ernesto. 1973. *El diario del Che en Bolivia*. El Hombre y sus obras. México: Siglo Veintiuno.
- . 1979. *El socialismo y el hombre nuevo*. México: Siglo Veintiuno.
- . 1987. *Écrits d'un révolutionnaire*. Montreuil-sous-Bois: La Brèche.
- . 1993. *Notas de viaje*. Quito; La Habana: Fondo Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión"; Casa Editora Abril.
- . 1997. *La guerra de guerrillas*. Fuenterrabia: HIRU.
- Guevara Lynch, Ernesto. 1985. *Che Guevara, mon fils*. Montreal: Stanké.
- Gurevitch, Michael. 1982. *Culture, Society and the Media*. Londres: Methuen.
- Harris, Richard. 1998. "Reflections on Che Guevara's Legacy". *Latin American Perspectives* 25 (4): 19–32.
- Heidegger, Martin. 1977. "The Question Concerning Technology". En *The Question Concerning Technology and Other Essays*, traducido por William Lovitt. Nueva York: Garland.
- Holly, Michael Ann, y Keith P. F. Moxey. 2002. *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Clark Studies in the Visual Arts. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- Hopgood, James F. 2005. *The Making of Saints. Contesting Sacred Ground*. Alabama: The University of Alabama Press.
- Hopper, Dennis. 1969. *Easy Rider*. Columbia Pictures.
- Jameson, Fredric. 1998. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. Londres; Nueva York: Verso.
- Jong, Eelke de. 2009. *Culture and Economics: On Values, Economics and International Business*. Routledge Advanced Texts in Economics and Finance. Londres; Nueva York: Routledge.
- Kaenel, André, Catherine Lejeune, y Marie-Jeanne Rossignol, eds. 2003. *Cultural Studies. Études culturelles*. Nancy: Presses universitaires de Nancy.
- Kalfon, Pierre. 1997. *Che: Ernesto Guevara, une légende du siècle*. París: Éditions du Seuil.
- Katz, Leandro. 1997. *El día que me quieras*. Icarus Films.
- Kerouac, Jack. 2007. *On the Road. The Original Scroll*. Nueva York; Toronto: Viking.

- Kulezic-Wilson, Danijela. 2009. "The Music of Film Silence". *Music and the Moving Image* 2 (3): 1–10.
- Kumm, Bjorn. 1997. "Guevara is Dead, Long Live Guevara". *Transition* 75 (76): 30–38.
- Kunzle, David. 2008. "Chesucristo. Fusions, Myths, and Realities". *Latin American Perspectives* 35 (2): 97–115.
- Laderman, David. 2002. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press.
- Larson, Jeff A., y Omar Lizardo. 2007. "Generations, Identities, and the Collective Memory of Che Guevara". *Sociological Forum* 2 (4): 425–451.
- Lechner, Frank J., y John Boli. 2005. *World Culture : Origins and Consequences*. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing.
- Löwy, Michael. 1973. *The Marxism of Che Guevara. Philosophy, Economics and Revolutionary Warfare*. Nueva York: Monthly Review Press.
- Löwy, Michael, y Robert Sayre. 1992. *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*. París: Éditions Payot.
- Majfud, Jorge. 2006. "Diarios de motocicleta y los rebeldes de nuestro tiempo". *A Parte Rei. Revista de filosofía* 44: 1–4.
- Mariátegui, José Carlos. 1975. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Colección Literatura latinoamericana 2. La Habana: Casa de las Américas.
- Martínez Expósito, Alfredo. 2008. "Cuerpo, historia y estrellato: Gael García Bernal". *Ixquic: Revista Hispánica Internacional de Análisis Literario y Cultural*, n.o 9: 143-54.
- Mauviel, Maurice. 2011. *L'histoire du concept de culture. Le destin d'un mot et d'une idée*. París: L'Harmattan.
- McCormick, Gordon H. 1997. "Che Guevara: The Legacy of a Revolutionary Man". *World Policy Journal* 14 (4): 63–79.
- "Mercedes apologizes for using Che Guevara image". 2012. *NBC News*. 12 de enero. http://business.nbcnews.com/_news/2012/01/12/10142807-mercedes-apologizes-for-using-che-guevara-image (página consultada el 15-08-2015).
- Miller, Toby, y George Yúdice. 2002. *Cultural Policy*. Londres: Sage.
- Mitchell, William John Thomas. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.

- . 1994. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 2002. “Showing Seeing: A Critique of Visual Culture”. En *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, editado por Michael Ann Holly y Keith Moxey, 231-50. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute.
- . 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moratal Ibáñez, Laura María, Alberto J. Carli, y Beatriz Kennel. 2005. “Desigualdad Social. Un viaje por Latinoamérica: Diarios de motocicleta (2004)”. *Revista Medicina Cine*, 103-8.
- Moretti, Franco. 1987. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Londres: Verso.
- Moser, Walter. 1998. “Présentation. Le road movie : un genre issu d’une constellation moderne de locomotion et de médiamotion”. *Cinémas: Revue d’études cinématographiques* 18 (2): 7–30.
- Muller, Adam. 2005. *Concepts of Culture: Art, Politics and Society*. Calgary: University of Calgary Press.
- Oulego, Daniela. 2016. “La resemantización del mito del Minotauro en ‘Los reyes’ de Julio Cortázar”. *Telón de fondo*, n.o 23: 66-73.
- Oviedo, José Miguel. 1995. “Entre Neoclasicismo y Romanticismo”. En *Historia de la literatura hispanoamericana. 1. De los orígenes a la Emancipación*, 337-71. Madrid: Alianza Editorial.
- . 1997. “Entre Romanticismo y la gauchesca rioplatense”. En *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Palmer, R. Barton, y Steven M. Sanders. 2011. *The Philosophy of Steven Soderbergh. Philosophy of Popular Culture*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Passeron, Jean-Claude. 2003. “Consommation et réception de la culture : la démocratisation des publics”. En *Le(s) Public(s) de la culture*, editado por Olivier Donnat y Paul Toulilat, 361–390. Presses de Sciences Po.
- Peris Blanes, Jaume. 2011. “Viaje, experiencia y narración: de las notas viajeras de Guevara a Diarios de la motocicleta”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 46: 1–17.

- Petras, James. 1998. "Che Guevara and Contemporary Revolutionary Movements". *Latin American Perspectives* 25 (4): 9–18.
- Prashad, Vijay. 1996. "Che at 23: Making of the Revolution's Poster-Boy". *Economic and Political Weekly* 31 (40): 2736–2737.
- Prestholdt, Jeremy. 2012. "Resurrecting Che: Radicalism, the Transnational Imagination, and the Politics of Heroes". *Journal of Global History* 7 (3): 506-26.
- Ramírez, Diana. 2012. "Morador del laberinto: mito, símbolo y ontología en 'La casa de Asterión', de Jorge Luis Borges". *Ciencia Ergo Sum* 18 (3): 225-32.
- Rifkin, Jeremy. 2000. *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life Is a Paid-For Experience*. Nueva York: J.P. Tarchner/Putnam.
- Rioux, Jean-Pierre, y François Sirinelli. 1997. *Pour une histoire culturelle*. Univers historique. París: Éditions du Seuil.
- Rodriguez, Spain. 2008. *Che: A Graphic Biography*. Verso. Londres; Nueva York: Paul Buhle.
- Rojas Pachas. 2015. "'Batman en Chile' o la deformación histriónica de un mito". *Aisthesis*, n.o 57: 43-57.
- Rouanet, Adriana. 2013. "God is Brazilian: A Re-Examination of Cinema Novo and Self". En *The Brazilian Road Movie: Journeys of (Self) Discovery*, editado por Sara Brandellero, 116-42. Cardiff: University of Wales Press.
- Ryan, Michael, ed. 2008. *Cultural Studies. An Anthology*. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing.
- Sadlier, Darlene J. 2007. "Leaving Home in Three Films by Walter Salles". *Symplokē* 15 (1-2): 125–139.
- Salles, Walter. 2004. *Diarios de motocicleta*. Alliance Atlantis; Film Four; South Fork Pictures; Tu Vas Voir Productions.
- Scorer, James. 2010. "Man, myth and sacrifice: graphic biographies of Ernesto 'Che' Guevara". *Journal of Graphic Novels and Comics* 1 (2): 137-50.
- Servan-Schreiber, Fabienne, y Ángel Amigo. 1997. *El Che: Investigating a Legend*. White Star.
- Shaw, Deborah, ed. 2007. *Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the Global Market*. Lanham: Rowman & Littlefield.

- Sinay, Sergio, y Miguel Ángel Scenna. 1996. *Che Guevara para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente.
- Sinclair, Andrew. 1970. *Guevara*. Modern Masters. Londres: Fontana.
- “Sammlung. 19. Jahrhundert”. 2016. *Hamburger Kunsthalle*. <http://www.hamburger-kunsthalle.de/19-jahrhundert> (página consultada el 16-08-2016).
- Soderbergh, Steven. 2009. *Che*. Estudios Picasso; Morena Films; Telecinco; Laura Bickford Productions; Section Eight; Wild Bunch.
- Solanas, Fernando Ezequiel, y Fernando Ezequiel Getino. 1968. *La hora de los hornos*. Grupo Cine Liberación.
- Spain Buhle, Paul. 2008. *Che: A Graphic Biography*. Londres, Nueva York: Verso.
- Stewart, Amy. 2009. “‘Che Bohème’ to ‘Cliché Guevara’: The Evolution of Ernesto Guevara from Bohemian Youth to Revolutionary Icon in The Motorcycle Diaries”. En *The European Connexion. Essays in European Language Studies at New Zealand Universities*, 13:47–54.
- Storey, John. 2001. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Harlow; Toronto: Pearson Prentice Hall.
- Suárez Salazar, Luis, ed. 2001. *Che Guevara and the Latin American Revolutionary Movements. Manuel Piñeiro (“Read Beard”)*. Melbourne: Ocean Press.
- Taibo II, Paco Ignacio. 1996. *Ernesto Guevara, también conocido como el Che*. Barcelona: Planeta.
- Taibo II, Paco Ignacio, Froilán Escobar, y Félix Guerra. 1994. *El año que estuvimos en ninguna parte: La guerrilla africana de Ernesto Che Guevara*. Horas de Latinoamérica. México: Joaquín Mortiz; Planeta.
- Tal, Tzvi. 2014. “Geografía, Memoria e Ideología: los viajes del Che Guevara en películas”. *Revista Hermeneutic* 13: 1–21.
- “The Che Store”. 2000. *The Che Store*. 2016. <https://www.thechestore.com/> (página consultada el 30-09-2013).
- Underwood, Carolyn. 2015. “La dualidad de Ernesto ‘Che’ Guevara: Un análisis de sus filosofías médicas y revolucionarias”. *The Corinthian: The Journal of Student Research at Georgia College* 16: 174-87.

- Vargas Villazón, Fernando. 2005. *Di buen día a papá*. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA); Matanza Cine.
- Vineberg, Steve. 2005. "Bigger than Life". *The Threepenny Review* 101: 18–21.
- "We Live In Financial Times". 2007. *Inspiration Room*. 4 de mayo. <http://theinspirationroom.com/daily/2007/we-live-in-financial-times/> (página consultada el 15-08-2015).
- Weiser, Frans. 2013. "Writing 'Che' Writing: Apocryphal Diaries and the Deconstruction of Guevara's Myth". *Hispania* 96 (4): 700–711.
- Werlau, Maria C. 2011. *Las víctimas olvidadas del Ché Guevara*. Washington: Archivo Cuba. Free Society Project.
- Williams, Claire. 2007. "Los diarios de motocicleta as Pan-American Travelogue". En *Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the Global Market*, editado por Deborah Shaw, 11-27. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Williams, Gareth. 2002. *The Other Side of the Popular. Neoliberalism and Subalternity in Latin America*. Durham; Londres: Duke University Press.
- Witker, Ivan. 2008. "La conversión de terroristas en iconos o el síndrome de Herostratos". *Estudios públicos*, n.o 111: 151-71.
- Young, Iris Marion. 2000. *Inclusion and Democracy*. Oxford: Oxford University Press.
- Yúdice, George. 2003. *The Expediency of Culture. Uses of Culture in the Global Era*. Durham: Duke University Press.
- . 2004. "Afterword: A Changeable Template of Rock in 'Las Américas'". En *Rockin' Las Américas. The Global Politics of Rock in Latin/o America*, editado por Deborah Pacini Hernandez, Héctor Fernández L'Hoeste, y Eric Zolov. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Zecchetto, Victorino. 2011. "El persistente impulso a resemantizar". *Universitas. Revista de ciencias sociales y humanas*, n.o 14: 127-42.
- Ziff, Trisha. 2006. *Che Guevara: Revolutionary & Icon*. Londres: V&A.

Anexo 1. *Guerrillero heroico*



Foto: Alberto Korda, 1960.

Fuente: García et al. (1997: 198).

Anexo 2. *La Isla 70* (Raúl Martínez)



La Isla 70, 1970, Museo nacional de Bellas Artes, La Habana.

Fuente: Craven (2002: 103)

Anexo 3. Ernesto sufriendo una crisis de asma



Fuente: *Diarios de motocicleta* (2:44).

Anexo 4. Ernesto aislado sufriendo una crisis de asma



Fuente: *Diarios de motocicleta* (2:48).

Anexo 5. Ernesto contemplando el río Amazonas



Fuente: *Diarios de motocicleta* (1:36:00).

Anexo 6. Vista de Ernesto desde la ventana de un camión



Fuente: *Diarios de motocicleta* (58:42).

Anexo 7. Vista de Ernesto con borde de ventana



Fuente: *Diarios de motocicleta* (58:55).

Anexo 8. Vista de Ernesto con borde de ventana a la derecha



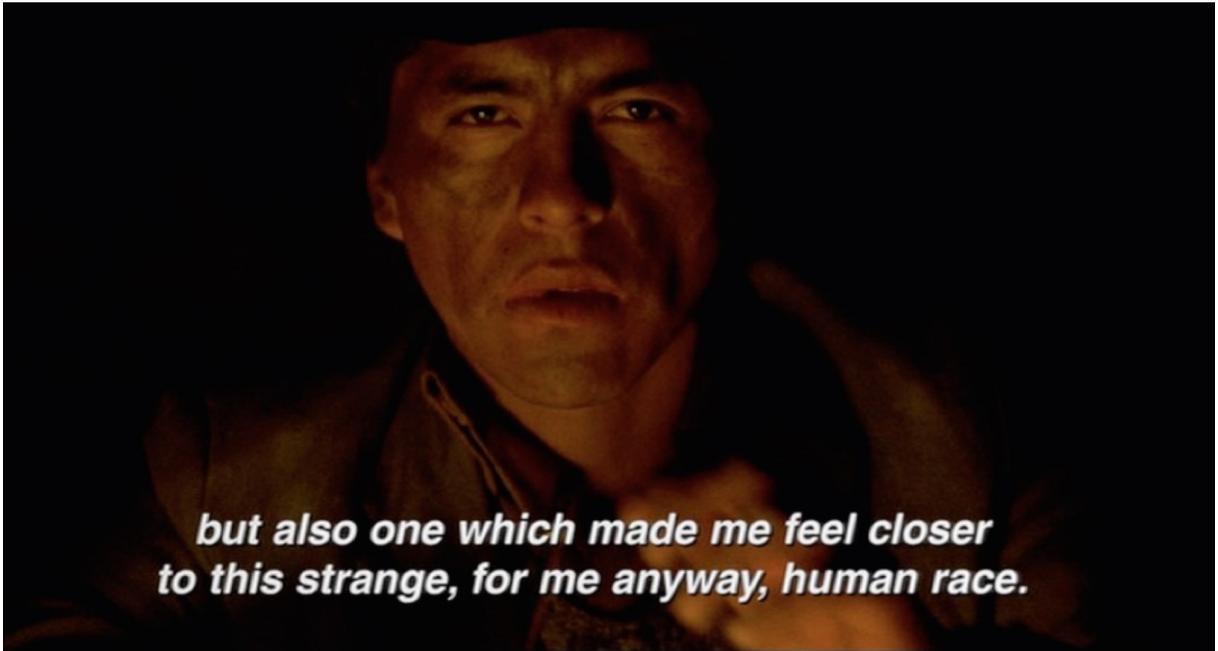
Fuente: *Diarios de motocicleta* (58:59).

Anexo 9. Contraplano: cara de Ernesto en contrapicado



Fuente: *Diarios de motocicleta* (59:00).

Anexo 10. Minero comunista observando la cámara



Fuente: *Diarios de motocicleta* (56:38).

Anexo 11. Ernesto contemplando la naturaleza



Fuente: *Diarios de motocicleta* (1:04:23).

Anexo 12. Ernesto y Alberto en el Machu Picchu



Fuente: *Diarios de motocicleta* (1:04:57).

Anexo 13. *El caminante sobre el mar de nubes* (Caspar David Friedrich)



Wanderer über dem Nebelmeer, 1817, Kunsthalle Hamburgo.

Fuente: “Sammlung. 19. Jahrhundert”, *Hamburger Kunsthalle*, <http://www.hamburger-kunsthalle.de/19-jahrhundert> (página consultada el 16-08-2016)

Anexo 14. Ernesto y Alberto enfrentando la nieve



Fuente: *Diarios de motocicleta* (30:14).

Anexo 15. Ernesto y Alberto frente a la aridez del desierto



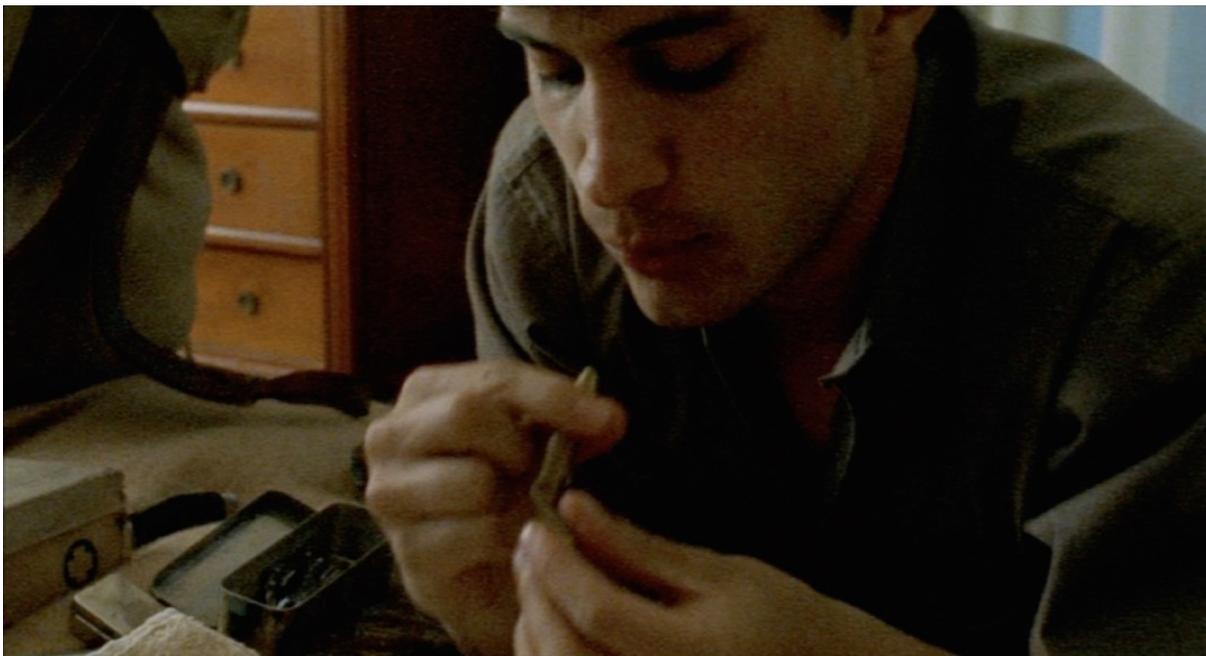
Fuente: *Diarios de motocicleta* (53:25).

Anexo 16. Ernesto leyendo el ensayo de Mariátegui



Fuente: *Diarios de motocicleta* (1:08:32).

Anexo 17. Ernesto con su inhalador para el asma



Fuente: *Diarios de motocicleta* (0:41).

Anexo 18. Fotografía histórica 1: Ernesto y Alberto en el Mambo-Tango



Fuente: *Diarios de motocicleta* (1:58:18).

Anexo 19. Fotografía histórica 2: Ernesto y Alberto en el Mambo-Tango, de pie



Fuente: *Diarios de motocicleta* (1:58:34).

Anexo 20. Fotografía histórica 3: Partida de Buenos Aires



Fuente: *Diarios de motocicleta* (1:58:53).

Anexo 21. Fotografía histórica 4: Ernesto con la Poderosa



Fuente: *Diarios de motocicleta* (1:59:13).

Anexo 22. Fotografía histórica 5: Alberto Granado



Fuente: *Diarios de motocicleta* (1:59:32).

**Anexo 23. Fotografía histórica 6: Ernesto y Alberto en el
Diario Austral de Temuco, 19 de febrero de 1952**



Fuente: *Diarios de motocicleta* (1:59:50).

Anexo 24. Ernesto preparándose para ser fotografiado



Fuente: *Diarios de motocicleta* (1:05:32).

Anexo 25. Fotografía de Ernesto Guevara de la Serna

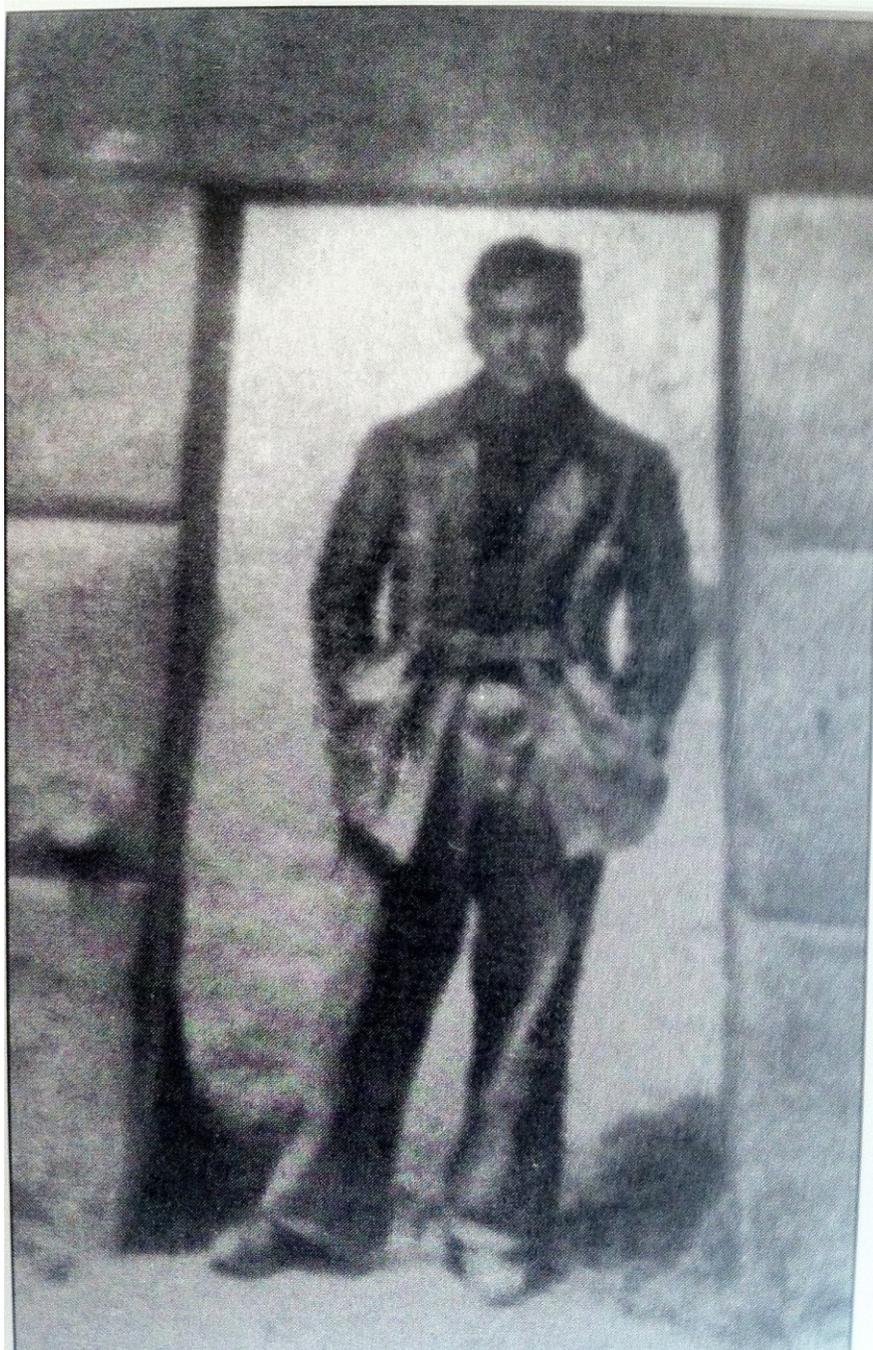
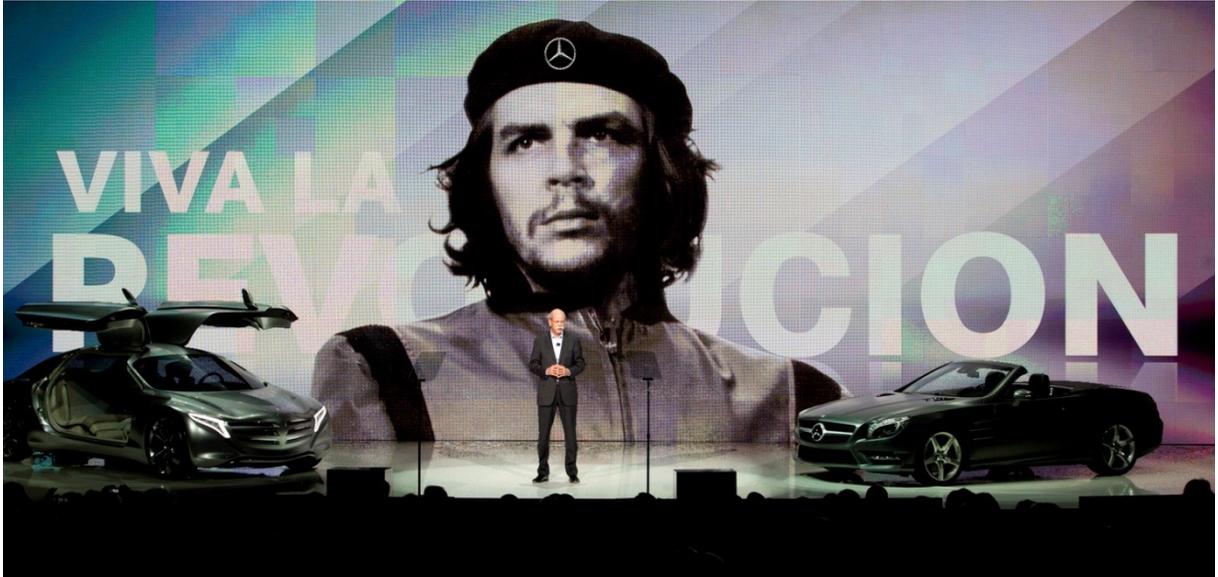


Foto: Alberto Granado, 1952.

Fuente: García et al. (1997: 35).

Anexo 26. Publicidad de Mercedes Benz



Fuente: “Mercedes apologizes for using Che Guevara image”, *NBC News*,

http://business.nbcnews.com/_news/2012/01/12/10142807-mercedes-apologizes-for-using-che-guevara-image (página consultada el 15-08-2015).

Anexo 27. Publicidad de Rolex



The Che with his Rolex Oyster Perpetual Submariner

A Time For Revolution

Whether affecting social change in Central America or lunching with his friend Salvador at *La Moneda* in Santiago, Ernesto "Che" Guevara relies on his Rolex Submariner, a timepiece which has earned its reputation for rugged reliability in all situations.

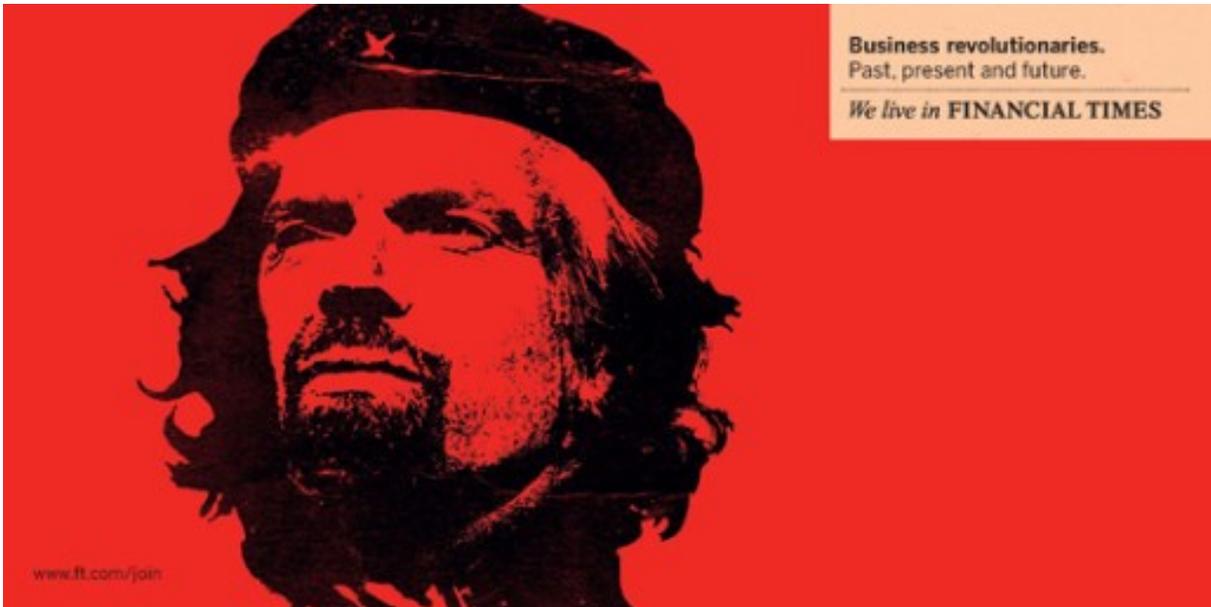


Rolex Oyster Perpetual Submariner Date Chronometer is addressed and all matching Oyster Perpetual bracelets.
For the name and location of an Official Rolex Jeweller near you, please call 1-800-36-ROLEX.
Rolex, Oyster Perpetual, Submariner, Oyster and Flÿback are trademarks.

Fuente: "Revolutionary Rolex...", *Erwan Grey Photographer Weblog*,

<https://erwangrey.wordpress.com/2015/03/28/revolutionary-rolex> (página consultada el 15-08-2015).

Anexo 28. Publicidad de Financial Times (Richard Branson)



Fuente: “We Live In Financial Times”, *Inspiration Room*,

<http://theinspirationroom.com/daily/2007/we-live-in-financial-times/> (página consultada el 15-08-2015).

Anexo 29. Ejemplo de retrato en blanco y negro



Fuente: *Diarios de motocicleta* (1:08:34).