

## **El héroe entre el arte y la ideología. A propósito de la representación del Che Guevara y sus reformulaciones desde la creación latinoamericana y caribeña.**

### **The hero between art and ideology. On the representation of Che Guevara and its reformulations from Latin American and Caribbean creative perspectives**

**Wendy Peñalver Sánchez**

Crítica de arte, curadora, investigadora y editora

Universidad Iberoamericana, México

[wendyps1991@gmail.com](mailto:wendyps1991@gmail.com)

#### **Resumen**

El presente ensayo analiza las posibilidades que brinda la representación, en este caso de artistas de los contextos de Latinoamérica y el Caribe, para (re)formular la figura de Ernesto Guevara en su condición de héroe. A partir de una metodología que tiene su insumo teórico fundamental en las aportaciones de la teoría crítica y sus derivaciones posteriores, se muestran como resultados las estrategias que el arte propone para alejarse de los discursos desgastados en torno a la figura y de esta forma redefinir los matices de su historiografía. Todo ello a partir de un desarrollo escritural y argumental que se vale de la tensión dialéctica para llegar a los supuestos de una oxigenación en el campo del arte líder guevariano, así como de lo efímero de su persistencia como parte del engranaje de la cultura visual contemporánea.

**Palabras claves:** Che Guevara, representación, estética, ideología, arte latinoamericano y caribeño

#### **Abstract**

This essay analyzes the possibilities offered by representation, in this case of artists from Latin American and Caribbean contexts, to (re)formulate the figure of Ernesto Guevara as a hero. Based on a methodology that has its fundamental theoretical input in the contributions of critical theory and its subsequent derivations, we show as results the strategies that art proposes to move away from the worn-out discourses around the figure and thus redefine the nuances of his historiography. All this from a scriptural and argumentative development that uses dialectical tension to reach the assumptions of an oxygenation in the field of Guevara's leading art, as well as the ephemeral nature of its persistence as part of the gear of contemporary visual culture.

**Keywords:** Che Guevara, representation, aesthetics, ideology, Latin American and Caribbean art

## Introducción

La representación de Ernesto Guevara de la Serna en las artes visuales de América Latina y el Caribe se verifica como un fenómeno sistemático, que cobra mayor fuerza hacia la segunda mitad del siglo XX, luego de acaecida la muerte del guerrillero argentino-cubano, en el territorio de Bolivia. La difusión de este suceso a nivel mundial, al tratarse de una figura contenedora de determinados valores (en términos de cualidades físicas y espirituales), le perfiló como modelo a seguir para contemporáneos de varias latitudes e impactó el campo artístico en sus más diversas manifestaciones y soportes. La impronta guevariana se trasladó a la creación como estrategia reivindicadora de un pensamiento político de izquierda, del sentir tercermundista y la unidad latinoamericana; pero también fue sometida a las múltiples variaciones representacionales que la realización estética convirtió en soporte de los desplazamientos de sentido que se producen hacia el interior de su imaginario.

Esta ponencia tiene como objetivo, precisamente, una reflexión a propósito de las variantes de representación de Ernesto Guevara, muy particularmente en relación con la (re)formulación que a partir de las artes visuales los creadores latinoamericanos y caribeños ha incorporado a su imaginario. Pensar al Che Guevara desde este particular lugar de enunciación permite activar un par de problematizaciones a partir de las cuales se estructura el desarrollo de este ensayo: *¿Puede el arte escapar a la ideología? ¿Cómo se construye desde ahí el régimen de lo visual?*

A lo largo de los años la representación de esta figura, en tanto héroe, ha sufrido de un agotamiento de formas y discursos, sobre todo en contextos como el cubano, donde su relación con el poder hegemónico gubernamental ha determinado, en gran medida, su vaciamiento subjetivo en aras de la funcionalidad propagandística. En muchos casos dicho proceso, también dimana del efecto del paso de la imagen guevariana al entramado de la virtualidad. En este sentido, justo en medio de la politización de esta imagen, así como de su estetización; se ha producido una brecha en donde la creación ha sabido introducir todo un espectro de variables en torno al Che Guevara que dan cuenta de sus complejidades como personaje histórico; así como del periplo en que este arquetipo de héroe se genera, muere “físicamente”, se erige como ente sacro y retorna mitificado al espacio público y al universo de lo simbólico.

## El arte en busca de la brecha...

La construcción del modelo de heroicidad y del conjunto de valores que se erigen a su alrededor ha estado vinculada, desde siempre, a la formación y desarrollo de una comunidad humana. La historia y sus gestas han encontrado su basamento fundamental en las proezas realizadas por determinados hombres y mujeres, quienes a partir de su reconocimiento social se instauran en el imaginario colectivo y adquieren el respeto y la admiración de aquellos que los rodean. Por lo general, son ellos quienes se encuentran en la estructura base de cualquier nación instituida como tal y, por ende, guían sus pasos.

En lo que respecta al caso cubano, como ocurre con gran parte de Latinoamérica y el Caribe, no puede soslayarse el amplio muestrario de hombres a los que se ha otorgado una connotación heroica. Junto a los mitos fundacionales sobre los cuales se erigió el nuevo proyecto de sociedad en Cuba, con el triunfo revolucionario de 1959, emergió una figura de nuevo tipo que asume, además de los lauros por la victoria, roles dentro del proceso de organización del país: el argentino Ernesto Guevara (Argentina, 1928- Bolivia, 1967), quien aun siendo de procedencia extranjera, se inserta en el discurso histórico del país de manera indeleble.<sup>1</sup> El Che, apodo con que fuera llamado Guevara, constituye un personaje aurático cuya importancia rebasó los límites geográficos de la Isla, al erigirse en encarnación de determinados valores (tanto en términos de cualidades físicas como espirituales) que le perfilaron como modelo a seguir para contemporáneos de varias latitudes. Sobre todo para aquellos que abrazaban ideas emancipadoras y una proyección política de izquierda.

El proceso de instauración del imaginario del Che Guevara, en vida, inició con los registros fotográfico-documentales del líder. Los retratos del Che, resultan extraordinariamente atrayentes en una década que iniciaba la hegemonía definitiva de la imagen, de la mano de la fotografía y de la televisión. Fueron ambos medios lo que se dieron a la tarea de acompañar la amplificación de su escenario de defunción en el año 1967. Una muerte que quedó recogida desde el fotoperiodismo de forma estoica a la par que “artística”, si se tienen en cuenta las simbiosis ulteriores que la crítica estableció entre esta instantánea, que fuera capturada por Freddy Alborta ([Imagen 1](#))<sup>2</sup>, y algunos de los grandes clásicos pictóricos del arte universal; entre los que sobresalen por sus visibles similitudes con la captura, señaladas muy particularmente por el autor británico John Berger, la “Lamentación sobre cristo

---

<sup>1</sup> Nacido en Rosario, Argentina, en el año 1928, Ernesto Guevara fue nacionalizado cubano en 1960, una vez que se produjo el triunfo de la Revolución Cubana. Años más tarde, en 1965, renunciaría a esta ciudadanía para iniciar la internacionalización de los movimientos guerrilleros en África y América Latina.

<sup>2</sup> Freddy Alborta. Fotografía de la muerte del Che Guevara, 1967. Fotografía sobre papel, 29 x 39 cm

muerto” (1475), de Andrea Mantegna y “La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp” (1632), de Rembrandt.

Este suceso significó un considerable giro epistémico en cuanto a la representación guevariana en el campo de las artes visuales. En palabras de Jon Lee Anderson: “Si el cuerpo del Che había desaparecido, su espíritu estaba vivo; estaba en ninguna parte y en todas” (Lee, 2006, p. 11). En este sentido, lo primero sería apuntar el entendimiento que hago de esta noción en aras de establecer su vinculación efectiva con las interrogantes del ensayo. Para ello el sustento teórico fundamental son las reflexiones del jamaiquino Stuart Hall, quien desde los estudios culturales acuñó a la representación como una forma de pensar en la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje. Siendo las palabras, sonidos e imágenes, al ser portadoras básicas de sentido, entendidas como signos y estos, en su conjunto, como amplios mapas sógnicos que, a su vez, integran nuestra cultura (Hall, 1997). En Hall resulta vital la concepción del empleo de las imágenes como un proceso de trasiego que se produce entre los individuos de una sociedad o comunidad humana. Ello explica que estas puedan ser capaces de detonar tantos y variados sentidos. Este pensamiento ya insta a entender que en la conformación representacional inciden tanto el horizonte cultural que nos ha sido legado desde el conocimiento ilustrado como toda aquella información que se suma a partir del dinamismo de las imágenes y muy fundamentalmente del sentido común. Me permito, además, sumar a este acercamiento, el hecho puntual de que estas modalidades del pensamiento de sentido común se generan, permanecen y se transforman amén de los procesos comunicativos cotidianos, también por los canales de difusión mediáticos (Rodríguez y García, 2007), por el entramado actual de la virtualidad, sin los que ya no puede pensarse la cuestión de las representaciones.

En este sentido, la impronta guevariana se expandió considerablemente, pues los medios de difusión masiva propiciaron su reiteración en diversidad de soportes. Las instantáneas dieron vida al desarrollo gráfico, en especial desde la propia isla de Cuba. A partir del trabajo de diseñadores y de entidades como la Organización de Solidaridad con los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAL), y su Revista *Tricontinental* (1966). Así como también a las artes visuales, al desarrollo escultórico y a diversas formas de creación en el espacio público. Igualmente, el soporte audiovisual alcanzó un peso considerable<sup>1</sup>. Ecos representacionales que se

---

<sup>3</sup> Estos materiales, esencialmente la producción documental que se ha logrado detectar, han constituido fuentes de referencia e insumos de relevancia para el desarrollo del estudio. Entre los más significativos pueden mencionarse: *Hasta la Victoria Siempre* (1967) y *Che Comandante, amigo* (1977), de los cubanos Santiago Álvarez y Bernabé Hernández, respectivamente; *La hora de los hornos* (1968), de los argentinos Fernando Pino Solanas y Octavio Getino; *Una foto recorre el mundo* (1981), del chileno Pedro Chaskel Benzo; la coproducción cubano española *Mi hijo*

extendieron hacia el entramado de la cultura popular y al quehacer de creadores de las más diversas regiones y campos de la expresión artística.

Las creaciones que se han producido desde aquel entonces en torno a este personaje, y que hasta nuestros días emergen con sistematicidad, no se hallan exentas de tensiones simbólicas hacia su interior. Estas se encuentran determinadas, en gran medida, por la complejidad y diversidad de posicionamientos que desde la política existen sobre la figura histórica y que se han extendido al campo del arte. La reflexión acerca de cómo un personaje de la historia, de una dimensión como la alcanzada por el Che Guevara, puede ser capturado críticamente por el campo artístico sin caer en el orden de la ideología, implica también volvernos hacia la relación existente entre la estética y la política. Dicha interconexión ha sido objeto de estudio de no pocos filósofos, quienes han concebido ambas nociones más cercanas de lo que a primera vista pudieran parecer. Cuando pensamos la estética, directamente la visualizamos como parte del corpus del régimen de lo sensible. Fue durante el transcurso de la época moderna, precisamente, que la categoría pasó a atender el arte, lo ilusorio, antes que lo real inmediato. Sin embargo, como bien explica la autora Susan Buck-Morss, al rastrear etimológicamente el término algo diferente se revela: «*Aisthítkos*» es la palabra griega antigua para aquello que "percibe a través de la sensación". «*Aisthísis*» es la experiencia sensorial de la percepción. El campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material" (Buck-Mors, 2005, p. 173).

La política, por su parte, no es en principio la lucha por el ejercicio del poder. Por el contrario, funciona como gestora de procesos de disenso y, como expresa Jacques Rancière "es ante todo la configuración de un espacio específico [...] consiste en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos" (Rancière, 2005, p. 6). La estética y la política encuentran sus paralelismos en tanto se erigen como dispositivos reconfiguradores del espacio material y simbólico; en su búsqueda por interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial. Ambas generan la posibilidad de que el discurso crítico surja, al agrandar el espectro del arte en el complejo tejido de la cultura.

Esta relación, no obstante, debe desplegarse en dos contextos que la tensionan de manera diferente, atendiendo a los cambios sustanciales con respecto al pensamiento estético: el sistema capitalista y aquel de orientación socialista. Walter Benjamin apunta cómo en el primero de ellos, partiendo de un análisis del fascismo,

---

*el Che* (1985), dirigida por el argentino Fernando Birri; *El día que me quieras* (1997), del también argentino Leandro Katz y *San Ernesto nace en La Higuera* (2007), bajo la dirección de la cubana Isabel Santos y Rafael Solís.



**Imagen 2**

Guerrillero Heroico. Alberto Díaz (Korda). La Habana, 1960  
Fotografía

se produce una “estetización de la política”; mientras que en el segundo, una “politización del arte”. Situada tanto en uno como en otro espacio, se ha encontrado la representación guevariana, igualmente sujeta, entre otras tantas variables, a las condicionantes que le impone cada forma socio-económica.

La difusión masiva de la imagen del Che Guevara se debe al editor italiano Gian Giacomo Feltrinelli, quien viajó a Cuba en agosto de 1967 en busca de fotografías de Ernesto Guevara, luego de conocer su presencia frente a las tropas guerrilleras en Bolivia. De este viaje Feltrinelli partió con la instantánea “Guerrillero Heroico”, tomada por Korda el 5 de marzo de 1960, que difundiría en afiches en 1967 una vez que fue anunciada públicamente la muerte del Che (Imagen 2).

Aunque la fotografía ya había sido publicada en Cuba el 16 de abril de

1961 en el diario Revolución. Su aparición en la prensa plana tuvo que ver con la presentación de una conferencia que sería llevada a cabo por Guevara, misma que quedó interrumpida por los sucesos de la invasión de la Bahía de Cochinos. Fue impresa, además, una segunda vez para promocionar el mismo evento, que habría sido pospuesto para el 28 de abril de 1961 (Ziff, 2006, p.18).

No hay una cifra exacta de cuántas reproducciones se han hecho de esta fotografía, pero ha llegado a convertirse en una de las imágenes más reproducidas a lo largo de la historia. El imaginario del Che Guevara, esencialmente por esta vía, pero también por otras tantas, abandonó el espacio latinoamericano y caribeño en el que vio su génesis y pasó a instaurarse como parte de las poéticas más internacionales. Por tratarse de una figura cuyo pensamiento se encuentra asentado en el sentir de izquierda, pudiera parecer contradictorio el hecho de que sus representaciones hayan sido asumidas como parte del entramado visual de las sociedades

capitalistas. Sin embargo, no podemos pasar por alto que estas operan a partir de dispositivos visuales flexibles de acuerdo con los contextos y las narrativas sociales con las que interactúan.

En dicho contexto la cultura funciona como un mecanismo de monitoreo social, por lo que determinados dispositivos estético-políticos, cierto tipo de creaciones artísticas, contribuyen también a mantener el funcionamiento de las relaciones de producción y el régimen de la propiedad. En este sentido, el papel ideológico de la estética en las sociedades capitalistas, y como bien explora el teórico Terry Eagleton, oscila entre una universalidad vacía y una particularidad excluyente (Eagleton, 2006). Es decir, todos deben sentirse parte del sistema como colectividad, a la vez que receptores individualizados, aunque en ambos casos solo en un mero plano ideal. Por ello la existencia y persistencia de una imagen como la del Che también cumple su cometido en la conformación del constructo, al incluir como parte del él la “ilusión” de un tipo de ideología, que se presenta como aceptada.

En dichos contextos, las ganancias se colocan siempre en un primer orden cuando se sopesa la balanza. De allí que se hayan producido hasta el agotamiento carteles, camisetas, colgantes, bolsos, o los *action man* con el semblante del Che Guevara. Tal vez quien mejor ejemplifica este suceso es el sociólogo argentino Eduardo Grüner cuando expresa:

[...] el dirigente revolucionario, pasando por el “guerrillero heroico” –héroe épico, o trágico, o romántico–, hasta el ícono –warholiano, en el mejor de los casos– de los posters, remeras, mochilas escolares o biopics hollywoodenses de la sociedad de consumo. El aura del guerrillero heroico repetida hasta su saturación neutralizadora, disuelta por las nuevas técnicas de reproducción; o licuada en mercancía-fetiché por la homogeneización planificada de la industria de la cultura de masas. (Grüner, 2017, p. 170)

Asimismo, ciertas activaciones de su imaginario, ya concebidas desde los predios del arte, en muchas ocasiones resultan vacías al formar parte de este entorno social. Pese a que, en esencia, pudieran considerarse obras portadoras de un “contenido”, por tratarse en su mayoría de apropiaciones de una personalidad rica en cuanto a sus matices, muchas de ellas integran las filas del “arte por el arte” que determina esa estetización política, en tanto se prioriza en ellas la cuestión de la forma. Ello inhibe el contenido crítico de lo político y propone que el diálogo obra-espectador se base en la contemplación y no en la acción. En este sentido, son obras que adquieren la condición de productos, que se encuentran atravesadas por una instrumentalización

del lenguaje artístico y se inscriben dentro de la llamada “tecnoestética”<sup>4</sup> que propician tanto el sistema como los medios de difusión masiva. Una definición de la autora que bien puede entrelazarse con la identificación realizada por Frederic Chordá, cuando se refiere a la realidad virtual como un ente muy real, como las imágenes portadoras de todos los atributos de la realidad, excepto la existencia misma (Chordá, 2004, p. 156).

Estas afirmaciones no implican -sería una postura a todas luces extrema- que la relación estética-política en el ala capitalista sólo produzca obras u objetos de arte de valor de cambio y no simbólico. Positivo (comunismo) y negativo (capitalismo), no es el binarismo que se pretende traer a colación. Pero son reflexiones que sí apuntan a la fuerte incidencia y el peso que la industria cultural posee como parte de las dinámicas socio-culturales de estos países. El proceso de configuración heroica del Che Guevara y su posterior mitificación han estado atravesados, precisamente, por este sector. Theodor Adorno entiende esta noción como un conjunto de estructuras concatenadas, que se refuerzan unas a otras conformando un sistema. Para el filósofo alemán la industria cultural se muestra como negocio y en la base de su concepción se encuentra la referencia a los elementos tecnológicos, pues requiere del uso de técnicas de reproducción para completar sus objetivos. Por lo tanto, genera bienes estándares, producciones serializadas, que en nada responden a una necesidad social (Adorno, 1998).

Para el arte la industria cultural significa, en parte, la eliminación del detalle, de lo singular, la pérdida de aquella experiencia única e irrepetible creación-espectador que en términos benjaminianos se entiende como “aura”. Ello resulta, en cambio, sustituido por la afectación e inhibición de las facultades de los individuos, que se ven saturados, también y sobre todo en el universo de la visualidad, por la sobrecarga de estímulos, que a su vez genera la alienación sensorial situada en la base de la política, en su variante estetizada. Pero, por otro lado, no son pocos los creadores que han extraído de la visualidad de este sector un importante material para crear representaciones del Che a partir de la subversión de este enfoque y su sentido originarios. No se puede producir la insubordinación a la industria Arte, sino es dentro de sus mismo sistema y dinámicas, y en este caso, este tipo de ideología de lo estético, hacia su interior, puede proveer de poderosas formas de crítica a esa misma sociedad y sus modos de producción.

---

<sup>4</sup> Susan Buck-Morss presenta este término al referirse a las “fantasmagorías” generadas en el contexto de la modernidad. La tecnoestética designa a aquellas percepciones otras construidas por la tecnología, pero lo suficientemente “reales” para garantizar el impacto en los sentidos (Buck-Morss, 2005, pp. 196-197).

La otra cara de la moneda sería el polo del comunismo, que según la retórica de Walter Benjamin debía responder a una crisis de lo estético con una politización del arte. La traducción de esta idea no tiene que ver con la defensa de un tipo de creación funcional en tanto vehículo propagandístico de lo ideológico; sino con un arte capaz de restaurar la fuerza instintiva de lo sensorial, de despertar del letargo a los grupos sociales (Buck-Mors, 2005). Se hace pertinente para dilucidar lo que ocurre específicamente con la imagen del Che Guevara, en dichos contextos, remitirnos a Cuba a modo de ejemplificación puntual. Este territorio permite pensar, desde su singularidad, la impronta del líder argentino en el resto de la geografía latinoamericana y caribeña de aliento comunista; a la vez que la trasciende, en la medida en que como en ningún otro territorio la visualidad guevariana fue allí explotada. Permite además establecer el nexo con otras regiones europeas de igual filiación política, marcadas por un similar tratamiento de sus figuras históricas en el arte.

Pudiera creerse que, en términos representacionales, fue mucho más rico y cuestionador el tratamiento de las formas de Guevara en el espacio cubano. Ciertamente en un inicio lo fue, el guerrillero se erigió como utopía, esperanza y proporcionalmente lo artístico tradujo este sentir en experimentación y soluciones creativas desde disímiles manifestaciones. Su imagen se hizo común, afín e interesante al espectador, tanto por los recursos empleados en su conformación como por tratarse de la promesa inconclusa de un grupo de cambios por venir. El Che Guevara comenzó a impregnar todo el espacio en vallas, gráfica y desde las propias galerías, y mientras más cercano se hallaba pasó a hacerse más ajeno. A su condición de representación alegórica capaz de remitir a numerosos particulares, sobrevino su condición de símbolo, de símbolo de un sistema todo. Su imagen se convirtió en sinónimo del oficialismo hasta nuestros días, y su apoyatura iconográfica al poder gubernamental asentado, no ha dejado de emplearse como una vía para construir narrativas hegemónicas generadoras de amplio consenso. Como expresan los autores Miguel Vázquez Liñan y Salvador Leetoy: “Este empleo propagandístico de la historia busca conectar con un pasado histórico adecuado para la legitimación de naciones, gobiernos, gobernantes o decisiones políticas del presente, entre otros, y toma habitualmente formas rituales que fijan a través de la repetición” (Vázquez y Leetoy, 2016, p. 84.).

Frente a las características de la industria cultural capitalista, en el comunismo se muestran las marcas de una sobre explotación de signos políticos, que igualmente propician una automatización del lenguaje visual, en tanto este se ideologiza. Ello tributa en este caso- aunque no de manera generalizada como tampoco ocurría en el otro contexto- a la supresión conjunta del disenso político y de la heterogeneidad

estética, y el arte que debía activar el *sensorium* corporal desde la rebeldía, alcanza entonces un estado en que su potencia se anula. La consecuencia de hacer un arte político al costo de suprimir el valor del arte mismo implica la pérdida de su politicidad intrínseca, que no tiene que ver con su capacidad de dar cuenta de las estructuras sociales o los conflictos para convertirse en marioneta a merced de los embates que cada sistema social le propicia.

Llegado este punto, si la escritura del presente ensayo debiera diagramarse, la relación arte-política, extendida a su vez en los sistemas capitalista y de aspiración comunista, volvería a concentrarse en un único nodo. Ello estaría dado en la medida en que ambos espacios la resultante de esta interrelación, en lo referido al tratamiento de la figura del Che Guevara, no es otra que el vaciamiento de sentido de las obras. Esto, producto de la repetición y posterior agotamiento de las formas, asumidas como fin más que como medio activo para generar pensamiento. Las artes prestan a las empresas de la dominación o de la emancipación simplemente lo que tienen en común: sus divisiones de lo sensible, sus funciones del lenguaje. En una y otra variante, siempre van a existir brechas generadas por los propios artistas con la finalidad de propiciar que la creación no ocupe el sitio de mero acto metapolítico o se convierta en vana asimilación de la vida estetizada. En este sentido, atravesaría la estructura mentalmente esbozada de despliegues y repliegues, un vector referido a esa fisura generada por el arte para escapar al dominio de lo ideológico y construir un régimen alternativo de lo visual.

En el caso particular de la representación del Che Guevara son varias las estrategias empleadas por los creadores en función de proponer una nueva forma de historiografía en torno a este héroe, a la vez que una mirada novedosa y propiciatoria del análisis en todas sus posibles complejidades. En un nivel básico, pero sin duda muy efectivo, se percibe la ruptura con la mimesis. Entendida esta en su sentido platoniano, lo que los artistas buscan es el deslinde del referente real que constituye Guevara desde el punto de vista físico. Generar, en palabras de la autora Andrea Soto Calderón, una “experiencia de desapropiación” (Soto, 2023, p. 1830) que nos inste a abandonar el afán por establecer semejanzas, para abrazar una representación de la figura en la que se den cita, en su variedad, toda una serie de incompatibles que reconfiguren las relaciones hacia el interior de su imagen. Para lograrlo se deforma su rostro, parte de sus rasgos fenotípicos y a ciencia cierta en ocasiones no podemos discernir si, en efecto, nos encontramos frente a una de las figuras más difundidas de la cultura visual. Esto hace el creador cubano Tomás Esson cuando nos presenta a un Guevara de tez oscura en una obra que al momento de ser exhibida, en el año 1987, fue condenada a la censura ([Imagen 3](#))<sup>1</sup>. El modelo heroico guevariano, si lo

---

<sup>5</sup> Tomás Esson. *Mi homenaje al Che*, 1987. Instalación y óleo sobre tela. 170 x 200 cm

analizamos desde la lógica práctica y no atendiendo a subjetividades románticas, se corresponde al de un hombre blanco, atractivo, heterosexual, de clase media e ilustrado por encima del ciudadano promedio. Estas características no lo ubican como parte de los grupos minoritarios que defendía, por lo tanto, y unido a las propias incongruencias a propósito del tema racial que en torno a esta personalidad han sido expuestas a lo largo de los años, el artista también busca cuestionar una imagen-modelo y reformular el lugar de enunciación desde la alteridad a partir de dar vida a esta nueva figura negra que apenas tiene protagonismo en el lienzo, y se encuentra oculta (¿observante?) tras una masa de cuerpos grotescos e indóciles que parecen copular cubriendo el rostro del líder. Este pasa a un segundo plano integrado, como en pocas ocasiones, a una visualidad bien ambigua, pero indudablemente contestataria en tanto construyó para la posteridad un retrato desde la insubordinación de las formas y del discurso.

Otra de las variantes la constituye la asunción de la personalidad histórica en todos sus matices. En términos ideológicos, la representación del Che se mueve hacia uno u otro contexto preservando, usualmente, aquellas características o cualidades que son afines al discurso político-social que en este se sostiene; pues son estas las que sostienen la narrativa que interesa a cada poder. Siguiendo esa regla a lo largo de los años, se ha convertido para algunas sociedades en un libertador tercermundista, mientras que para otras no trasciende la condición de simple asesino renegado. El arte, en cambio, ha construido en los intersticios entre este binomio las imágenes dialécticas del líder, en tanto tienen el principio de contradicción como medio de conocimiento. Brechas que son abiertas de forma temporal, pues es el arte no suele escapar por mucho tiempo de las narrativas de poder y las disputas políticas.

Parte de las creaciones erradican la idea de fragmentarlo, en uno u otro matiz y se complacen muchísimo más en situar su representación como una forma de problematización entre ambos. En este sentido, la riqueza proviene de que el Che no encarna una u otra ideología, uno u otro valor. Por el contrario, y como bien lo ejemplifica una obra como “El Che y Carlos Santana”<sup>1</sup>, de Alejandro Aguilera, este puede ser héroe a la vez que antihéroe, hombre a la vez que santo, historia a la vez que mito, y todos aquellos pares antinómicos que sea posible generar (Imagen 4).

Esta pieza es en sí misma un altar popular andante, funciona como un dispositivo

<sup>6</sup> Dentro de las utilizaciones más polémicas de la imagen del Che Guevara en los años 2000 se encuentra la aparición del músico Carlos Santana en los Premios Oscar, del año 2005, con una playera suya que reproducía la icónica fotografía tomada por Korda.

**Imagen 4**

Alejandro Aguilera. El Che y Carlos Santana, 2006, Grafito, papel, vidrio, acrílico, metal, tela de mezclill. 88 ¾ x 25 x 18 pulgadas. Fotografía: Néstor Arenas. Imagen archivo del artista

portador de antítesis en el que el artista ha colocado retratos de Pablo Escobar, al propio músico Carlos Santana, así como a soldados de la dictadura de Fulgencio Batista, en Cuba. Recaen en este cuerpo, construido mayormente en madera, personalidades que aparentemente nada tienen que ver con la figura de Guevara, quien los porta; pero que sin dudas vienen a problematizar tanto sobre su contexto histórico como a propósito de la circulación de su imagen en el entramado de los medios contemporáneos para ofrecer así una visión crítica a partir de la inclusión de varias de las complejidades que han rodeado el imaginario del líder argentino a lo largo de los años.

Debe citarse también la colocación que se realiza del héroe como parte del entramado de histórico. Se extrae a la figura de Guevara de la Historia escrita en mayúsculas, para situarlo en aquellos discursos percibidos como menores. Escenas y escenarios poco conocidos de su vida o memorias puntuales de los creadores, son las que se (re)construyen en determinadas representaciones artísticas. En ellas la historia no funciona como trayecto lineal, sino que se va en profundidad hacia aquellos



**Imagen 5.** Edmundo Vargas. *Che*, 1977. Díptico. Grafito y tinta/cartón. 60.9 x 40.6 cm. Archivo Artes Plásticas, Casa de las Américas.

momentos en los que se generan rupturas y emergen nuevas narrativas. Incluso pasa a convertirse en una realidad imaginada por cada uno de los creadores, como ocurre con el díptico de Edmundo Vargas (Imagen 5), en donde construye su propia historiografía de Guevara, a la manera de un cómic, potenciando la idea de que la imagen es, tanto desde el punto de vista del autor como del espectador, un fenómeno también ligado a la imaginación.

José Toirac, por otro lado, rescata las escenas del Che junto a su madre, a través de un acto pictórico que remeda el quehacer fotográfico para construir una especie de *déjà vu* que rescata escenas que se repiten, por azar, con notable similitud en la vida del guerrillero argentino. En este ejercicio, que implica todo un proceso de búsqueda e investigación por parte del artista, se vuelve tan contundente una obra como “Madre” (Imagen 6), porque cambia el acercamiento a Guevara y esta vez lo hace desde la afectividad. No como esa subjetividad vacua que distrae de las problematizaciones objetivas que un espectador pudiera entretejer frente a la pieza y empodera la sensiblería; sino, y como en algunas de sus reflexiones nos insta a asumir el teórico Didi-Huberman, a partir de fundar dilucidación y pensamiento



**Imagen 6.** José Toirac. Madre, 2004. Óleo sobre lienzo, 90 x 100 cm

racional sobre la base misma de las emociones, de su papel crítico y reflexivo (Didi-Huberman, 2018, p. 46). De esta manera, una representación que usualmente quedaba encasillada en contadas escenas, que han

pasado a volverse la metonimia de la vida de Guevara, se abre a explorar otras zonas que de plano rechazan el “todo” para buscar, tal y como postulaba en los años treinta la Escuela de Frankfurt, en lo singular concreto, otras condiciones de posibilidad para pensare el arte, la historia, sus principales figuras y la política. Esta vez a través de la figura materna del Che Guevara, quien se percibe a lo largo de las biografías y los intercambios epistolares como uno de los cimientos fundamentales de Ernesto. Su madre le inculcó el amor por la literatura, que no lo abandonaría jamás y el dominio del idioma francés, cuyo conocimiento le valdría en la adultez erigirse como intermediario de grandes personalidades culturales.

Por último, puede hablarse de estrategias como el extrañamiento y la poetización del lenguaje. Ambas buscan desautomatizar un corpus representacional que se ha estancado en torno a esta personalidad, desde estos dos lugares de enunciación, tan bellos como complejos. El extrañamiento, alude a la potencia de una representación que se ha convertido en algo inverosímil respecto de sí misma. Es así que nos tropezamos con creaciones en las que se captura a un Che Guevara desnudo, sexuado, incluso inmerso en la intimidad del espacio de lo escatológico (Imagen 7). La humanización del personaje, la potenciación de su anclaje a la cotidianidad, se erige como la estrategia del pintor para producir el desconcierto y vincular de esta forma las esferas de lo público y lo privado. Este último, un espacio al que solo gracias al “atrevimiento” de Alexis Esquivel podemos acceder trasgrediendo la intimidad del Guevara representado. La figura oficial es descendida del podio y colocada en una zona de extrema vulnerabilidad y en la que, con suma perspicacia, el creador ha hecho converger la actividad de la deposición y la de la política. De esta manera, da vida a un retrato histórico de nuevo tipo, en donde el *leitmotiv* no tiene que ver con la destreza pictórica con que se capta al retratado y el encumbramiento de su personalidad; sino con la ruptura de la perfección formal que caracteriza a este género plástico, en aras de un expresionismo mucho más desenfadado, así como



**Imagen 7.** Alexis Esquivel. Retrato del Che Guevara, 1990. Imagen archivo del artista.

con sublimar la extrañeza, en detrimento de los lugares comunes en torno a la retratística guevariana.

Otros artistas, en cambio, han procurado para los fines de lograr el efecto de extrañamiento en los procesos receptivos, explorar creaciones de aliento mucho más ficcional, como ocurre con la obra de Pedro Alcántara (Imagen 8). Una mirada que bien pudiera relacionarse con las aproximaciones que el autor Simon O'Sullivan propone, trayendo a cuentas a Félix Guattari, al presentar la categoría de las "imágenes fabulosas" para referirse a aquellas imágenes que abiertamente cruzan de la ficción a la vida, produciendo otro real, correlativo a otra subjetividad (O'Sullivan,

2017, p. 8). En este sentido, en una superficie grabada, fragmentada en cuatro partes, el retrato de Guevara se encuentra rodeado por una serie de criaturas de fisonomías no humanas. No sabemos al apreciar directamente la pieza, amén de que su título apunta en una clara dirección, si es el Che una de las variables en la ecuación para una sociedad futura/futurista, o es tal vez uno de los eslabones en la extraña cadena evolutiva hacia la monstruosidad. La polisemia que cobija a cualquier creación nos también hace preguntarnos si es acaso un retrato psicológico o el Che es la marca de luz (positivo), frente a la abyección que lo circunda (negativo). Las preguntas que surgen al verlo entre estas corporalidades grotescas, con su impoluta representación, son precisamente las que dinamitan la fuerza de lo imposible.



**Imagen 8.** Pedro Alcántara. *Tus sueños no tendrán fronteras*. Litografía sobre papel, 503 x 700 mm, 13/20. Archivo Artes Plásticas, Casa de las Américas.

La poetización, por otro lado, subjetiviza lo ordinario y lejos de apelar al impacto, propone cuestionamientos desde la belleza de la metáfora. Tal vez entre las más hermosamente construidas por los creadores se encuentran las analogías del Che con el propio Cristo y la apropiación realizada a diversos códigos visuales del catolicismo. La trascendencia en el tiempo del imaginario guevariano tiene que ver, en gran medida, con estas similitudes que se sustentan en las semejanzas halladas en el trasiego de sacrificio del argentino en la búsqueda de un “bien común”. Un periplo que además se encuentra plagado de similitudes para con varias escenas del santoral cristiano. Los creadores trascienden los modelos de heroicidad comúnmente explorados para asociarlo, en este caso, con el más grande de los

arquetipos presentes en la conciencia colectiva. De esta forma fue trabajado por Juan Carlos Castagnino ([Imagen 9](#))<sup>1</sup> en una obra en la que pareciera que los fragmentos de la corporalidad y la esencia conforman al Guevara, ahora sacro. El cuerpo es el del Cristo, el rostro que ha quedado impregnado en el paño de la Verónica es el del Che. En el devenir del cuerpo de Guevara el fragmento aporta la certeza de la vida a la vez que la sublima, construye una misteriosa y compleja amalgama material y espiritual que da cuenta de esas dualidades que perviven en el héroe que es Guevara y crea las posibilidades tanto para que surjan las prácticas mitificantes que rodean a la figura como para la posterior reproductibilidad sistemática de su imagen. Todas las implicaciones de que ambas figuras se encuentren en este punto de equivalencias, que van desde cuestionamientos de veracidad hasta las implicaciones entre la religión y la política, son el sustento que introduce las tensiones simbólicas como parte de esta mítica guevariana.

Otros artistas, han preferido operar por sustitución para establecer dichas semejanzas y han situado a Guevara justo en el sitio que debió ocupar el Salvador. Este es el caso de José Antonio Burciaga, quien recrea el cuadro de la última cena desde una visión muy particular que rescata la valía continental, y nada menos que al Che coloca al centro, de la mesa servida ([Imagen 10](#))<sup>2</sup>. Esta es la mesa de los intelectuales, patriotas, artistas, entre otros tantos, que han trabajado por y para los humildes, nos dice el creador, y son dignos de adoración y contemplación. Ello a través de una escena en que, por la presencia de la Virgen de Guadalupe, el tipo de decoración y el cultivo de milpa en el que se desarrolla el suceso representado permite pensar en la “conversión” del escenario catolicista en un homenaje continental, desde el culto popular y con la centralidad del Che Guevara. En este sentido, la supuesta sacralidad, también colinda con el universo de lo profano, las tradiciones propias de nuestras regiones. A la vez, el artista nos propone una mirada más amplia a los cánones de heroicidad, al expandirla mucho más allá de aquellos que empuñaron las armas y potenciar la categoría en virtud de todas las figuras cuya aportación a nuestros espacios geográficos ha sido significativa y digna de aquilatar en su justa medida.

### **A modo de conclusión**

Las brechas abiertas por el campo de lo artístico en las representaciones en torno a la figura del Che Guevara sí se convierten en un escape a lo ideológico y a sus representaciones, muchas veces tendenciosas. Si retomamos nuevamente al teórico

---

<sup>7</sup> Juan Carlos Castagnino. *Sudario Testimonio*, 1970. Acrílico sobre tela, 120 x 11 cm

<sup>8</sup> José Antonio Burciaga. *La última cena de héroes chicanos*, 1989. Mural en Casa Zapata, Universidad de Stanford.

George Didi-Huberman cuando expresa que uno de los grandes poderes de la imagen es producir “síntoma”, entendido este como una irrupción en el saber (Didi-Huberman, 2015, p. 25) entenderemos que estas creaciones pueden percibirse como rompimientos, disonancias, que se generan como parte del universo de representaciones que contiene a Guevara. Ellas dan cuenta de un imaginario que posee una profundidad que excede a los contenidos manidos y que solo es posible atravesar a partir de plantearse estrategias como las abordadas a lo largo de este ensayo.

Esto no significa que pueda hablarse de un generalizado proceder “desmitificador” para con la imagen del Che solo por estas estrategias, en tanto hay en torno a la misma toda una serie de capas, en cierta medida también ficcionales, que cuando se destruyen producen la “invocación” de otras imágenes que igualmente funcionan como nuevas formas de remediación e integran las narrativas del propio mito ideologizante que constituye el Che Guevara, cuyas sedimentaciones, a día de hoy, hacen prácticamente imposible la idea de someter su imaginario a un proceso de desmitificación completo y consciente. No obstante, cada una de estas estrategias marcan un punto de inflexión respecto de la norma. La toman de referencia para luego renegar de ella. Muchas de ellas con posterioridad, e incluso sin pretenderlo, pasan de la censura o la incomprensión, a convertirse en parte de los discursos legitimados, integran la lógica de los sistemas, y le otorgan enriquecimiento y validación al funcionamiento de cada engranaje y su discurso. Ello si tenemos en cuenta lo complejo que resulta eludir una maquinaria perfecta, funcional a partir de los engranajes de la estética y la política, y que termina por absorber los síntomas, las anomalías, para intentar sumarlas a la norma. Lo valioso resulta aprovechar sus apariciones, en tanto intermitencias subversoras de sentidos, con la certeza de que sus relampagueos van a sembrar la semilla de irrupciones ulteriores.

## **Referencias bibliográficas**

### **Fuentes primarias**

Bermúdez, Jorge R (2006). *Antología Visual. Ernesto Che Guevara en la plástica y la gráfica cubanas*. Editorial Letras Cubanas.

Kunzle, David (1997). *Che Guevara: Icon, myth and message*. University of California.

Lee Anderson, Jon (2006). *Che Guevara: una vida revolucionaria*. Editorial Anagrama.

Ziff, Trisha (2006). *La narrativa de un retrato. El Che de Korda*. 212 Berlín.

**Fuentes secundarias**

- Adorno, Theodor W. (1998) La industria cultural. La ilustración como engaño de masas. En *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (pp. 165-212). Editorial Trotta.
- Buck-Morss, Susan (2005). Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte. En *Walter Benjamin, escritor revolucionario* (pp.169-221). Interzona Editora.
- Chordá, Frederic (2004). *De lo visible a lo virtual. Una metodología del análisis artístico*. Anthropos Editorial.
- Didi-Huberman, Georges (2012). *Arde la imagen*. Ediciones Ve S.A. de C.V
- Didi-Huberman, Georges (2018). La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética. En *La política de las imágenes* (pp. 39-67). Ed. Metales Pesados
- Eagleton, Terry (2006). *La estética como ideología*. Editorial Trotta, S.A.
- Grüner, Eduardo (2017). *Iconografías malditas, imágenes desencantadas. Hacia una política “warburgiana” en la antropología del arte*. EUFyL.
- Hall, Stuart (1997). *Representación: Representaciones culturales y prácticas significantes*. Publicaciones Sage.
- O’Sullivan, Simon (2017). Mythopoesis or Fiction as Mode of Existence: Three Case Studies from Contemporary Art. *Visual Culture in Britain* 18 (no. 2), 292-311.
- Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museo de Arte Contemporáneo.
- Rodríguez Salazar, Tania y García Curiel, María de Lourdes (cord.). (2007). *Representaciones sociales. Teoría e investigación* Editorial CUCSH-UDG.
- Pensamiento*, vol. 79 (no. 306), 1823-1841.
- Vázquez Liñan, Miguel y Leetoy, Salvador (mayo-agosto 2016). Memoria histórica y propaganda. Una aproximación teórica al estudio comunicacional de la memoria. *Nueva época* (26), 71-94.