

Jean Franco (Columbia University)

## Espectros del Che

### Resumen

Las tramas espectrales que arma en torno al Che Guevara el nuevo orden mundial posterior al fin de la Guerra Fría, le sirve a Jean Franco para estudiar críticamente la memoria histórica y colectiva frente a las gramáticas de representación que impone la cultura del consumo. Desde las biografías de Jorge Castañeda, Paco Ignacio Taibo II y Jon Lee Anderson y las instalaciones de Liliana Porter, Alberto Gómez y Leandro Katz, Franco cartografía las inflexiones discursivas, políticas y estéticas que convoca el Che en tanto icono cultural transnacional dentro de las redes del imaginario del fin de siglo en Occidente.

Palabras clave: Che Guevara, icono cultural, biografías, Guerra Fría.

### Abstracts

Che's spectral plot articulated by the World New Order after the Cold War is used by Franco to analyse the collective historical memory before the grammars of representation imposed by consume culture. Departing from the biographies of Jorge Castañeda, Paco Ignacio Taibo II and Jon Lee Anderson, together with the installations by Liliana Porter, Alberto Gómez and Leandro Katz, Franco draws the discursive, political and aesthetic inflexions that convene the figure of Che, as a transnational cultural icon within the imaginary net at the end of the 20<sup>th</sup> century in the Western World.

Key Words: Che Guevara, Cultural Icon, Biographies, Cold War.

Todo el mundo parece estar de acuerdo con el hecho de que hemos llegado a un momento de clausura —el fin del final para Fukuyama, el final del Apocalipsis para Carlos Monsiváis y, para Baudrillard, el final de la ilusión del fin. Uno de los narradores de *Cielos de la tierra*, de Carmen Boullosa, recapitula un sentimiento común entre los letrados: “*Cien años de soledad* era profesión de fe para mi generación y asombro de su cualidad de historia premonitoria y utópica. Pero no vimos que tragábamos

con nuestra bandera nuestro propio veneno. Muchos sueños se han muerto junto con el Sueño Mayor, y no hay utopía vigente (Boullosa 204). Lo que dichos pronunciamientos revelan es, de hecho, el final del futuro.

En los Estados Unidos, la caída del Muro de Berlín fue el suceso real y simbólico que sacudió la distribución geopolítica de la Guerra Fría y aventó los fragmentos hacia un nuevo orden mundial. Fue una clausura fortuita ocasionada cuando los alemanes del este “votaron con los pies” y convirtieron al imperio malvado en una oferta comercial. Un truco periodístico típico en los Estados Unidos es pintar el “antes” como si fuera una monótona foto en blanco y negro de una sociedad reglamentada, en comparación al colorido presente. La película de Chantal Akerman *A L'Est* actúa como un correctivo de esta visión, al ofrecer una versión literal de la “transición”. Sus instantáneas lentas de gente haciendo cola, esperando para vender artículos usados, esperando autobuses, esperando trenes —la monotonía pesada del paso del tiempo en el repetitivo aburrimiento diatópico de la supervivencia— revela la terrible verdad de una sociedad que ha perdido su futuro.

Las narrativas de los fines-de-dictadura en España y el Cono Sur contienen este mismo “antes” y “después” narrativo, también parodiado brillantemente en una de las últimas películas del Almodóvar, *Carne trémula*. La película, que comienza con una mujer dando a luz en un autobús durante el gran “silencio” del régimen franquista termina, una generación más tarde, con una mujer dando a luz en un taxi en medio de una masa eufórica de compradores en una bulliciosa víspera de Navidad. Un cambio epocal, de la dictadura a la libertad, ha tenido lugar, y el pasado está exorcizado. Lo que no ha cambiado es el parto intempestivo. La película de Almodóvar nos recuerda que la “transición” está siendo relatada como una historia masculina, en la que lo femenino está codificado como una reproducción fuera de la historia. El nacimiento es una fortuita caída en el tiempo (autobús o taxi) que el individuo no puede escoger. Es esta versión revisionista del “progreso” la que en último término quiero explorar, en una de las narrativas dominantes de nuestro tiempo, de la que el protagonista central es el Che Guevara.

La apropiación comercial de los aniversarios —1992, 1998— hizo inevitable que 1997, el trigésimo aniversario del asesinato del Che en Bolivia, viera la presentación del Che como ícono dentro de un nuevo orden geopolítico. Las conmemoraciones incluyeron, desde la sección especial de *Casa de las Américas*, “Che siempre”,<sup>1</sup> hasta la realización de simposios académicos en los Estados Unidos. UCLA organizó un Congreso, *Thirty Years Later: A Retrospective on Che Guevara, Twentieth Century Utopias and Dystopias*, en combinación con una exhibición de retratos. Cuba puso en circulación un disco compacto de canciones elegíacas dedicadas al Che, que empezaba y concluía con Fidel leyendo la carta de despedida de octubre de

<sup>1</sup> La primera edición especial de *Casa de las Américas* dedicada al Che, fue la edición enero—febrero de 1968. En 1997, cada sección incluía una sección *Che siempre*. Una comparación de estas dos sería interesante pero está más allá del propósito de este artículo.

1965, que el Che escribió antes de abandonar Cuba. La cara del Che apareció en los lugares más inesperados —en un partido de fútbol en Argentina, en conciertos de *punk rock* y recientemente en buzones en el *Upper West Side* de Manhattan.

No hay necesidad de enfatizar el hecho de que desde su fallecimiento ha habido una profusión de memorias sobre el Che —por parte de su padre, sus amigos de infancia, sus camaradas en Cuba y los oficiales bolivianos que ayudaron en su captura.<sup>2</sup> Sin embargo, las tres biografías publicadas en inglés en el año de este aniversario de su muerte incluyeron una enorme cantidad de materiales nuevos, y constituyeron tanto una evaluación retrospectiva de los logros del Che como una oportunidad mercantil. Después de haber desplazado a *Che Guevara. A Revolutionary Life*, de Jon Lee Anderson, el libro de Jorge Castañeda *Compañero*, publicado primero en español como *La vida en rojo*, fue a su vez desplazado por *Guevara also Known as Che*, de Paco Ignacio Taibo II. Un total de casi dos mil páginas representa un exceso tan extraordinario que no puede menos que proponer el interrogante acerca del simbolismo del Che en una época que aparentemente niega todo lo que él representaba.

No deseo subestimar la cantidad impresionante de trabajo invertido en la creación de estas biografías, ni el material nuevo que se incluye en ellas, especialmente en las de Anderson y Castañeda. A lo largo de un período de cinco años —un lapso de tiempo que pocos académicos *tenure track* pueden gastar en un proyecto— Anderson se entrevistó con gente de Cuba, Argentina, Paraguay, México, Inglaterra, Washington y Moscú. Paco Ignacio Taibo II, autor de lo que se ha descrito como un “best-seller internacional en el género biográfico”, empleó materiales de periódicos, entrevistas y materiales de archivo de película y video. Castañeda, quien consultó a su vez archivos en Washington, Moscú e Inglaterra, llevó a cabo también casi ochenta entrevistas personales y telefónicas. No obstante, como género, la biografía *post-mortem* tiene sus limitaciones porque las vidas terminan en la muerte, que nuestra sociedad tiende a considerar como un fracaso. Es por eso que la biografía es a menudo un ritual de entierro, aun cuando se presenta como un acto de resurrección. Actualmente, la popularidad del género parece responder a una necesidad de asegurarnos la significación, por tenue que sea, del individuo, en una época en la que la insignificancia, la transitoriedad y la muerte como término se hacen presentes cotidianamente. Pero en el caso del Che es la muerte la que domina el relato, porque aquella muerte ahora puede verse como la clausura de la lucha armada como camino al socialismo. Reseñando las biografías en *The New York Times*, escribió Richard Bernstein que ahora el Che “puede ser visto más como un emblema de una época que, claramente, ha pasado. Él debe ser estudiado no como mártir o profeta, sino como el espejo distante de

<sup>2</sup> Hay guías excelentes de fuentes de material en las biografías escritas por Jon Lee Anderson y Jorge Castañeda (Véase Bibliografía).

una generación que todavía lucha por entenderse a sí misma” (Bernstein, “Looking Back”).

“Un espejo distante” es una metáfora extraña cuando el espejo refleja un fantasma, especialmente en tanto que el Che es “reflejado en imágenes fotográficas desconcertantes que parecen cuestionar el presente desde un pasado que queremos enterrar”. Tanto las biografías como las obras de varios artistas, en particular la instalación de Leandro Katz y su película *El día que me quieras* exhibidos en *School of Arts Institute of Chicago* en marzo de 1998, nos enfrentan con la fotografía de la imagen como lo “activamente residual” (Williams 123).

Aunque son las fotografías y su uso lo que más me interesa, hay que decir algo sobre la biografía como género, cuya autoridad debe basarse en su referencialidad, aun cuando se enfrenta a los huecos y las contradicciones de la memoria y la documentación. Paco Ignacio Taibo II cree haber hallado la verdad absoluta cuando adopta como fuente primaria los copiosos escritos del Che, y declara que éste es “el segundo narrador de este relato, el que importa” (xii). Pero la narrativa deriva hacia el campo de la conjetura desde el momento en que el Che no puede dar testimonio de su propio fin. “En este momento, por primera vez, el biógrafo tendrá que confiar sólo en testimonios hostiles, muchos de los cuales tenían sus propios problemas que resolver y un interés especial en distorsionar los sucesos y construir un falso relato” (556). Anderson, quien tenía la ventaja de haber leído los diarios privados del Che, sigue las trilladas reglas del periodismo estadounidense, según las cuales todo tiene que pasar a través del cedazo de la personalidad. “¿Qué es lo que había impulsado a este hijo de una aristocrática familia argentina, un graduado de una Facultad de Medicina, a tratar de cambiar el mundo?” (xiv). En su búsqueda del Che “humano”, Anderson no soslaya lo superfluo; al contrario, esto es esencial para su narrativa —el Che perdiendo la paciencia y palmeando el trasero de su hijo, sus programas favoritos de televisión, el nombre de su perro—. Concluye que “junto con sus equivocaciones, lo que se recuerda más del Che es su ejemplo personal, que encarna fe, fuerza de voluntad y sacrificio” (753). “De algún modo él ha mantenido una influencia poderosa sobre la imaginación popular, pareciendo trascender tiempo y lugar (...) el Che ha desafiado a la muerte” (753). Anderson quiere explicar así la persistencia de la imagen del Che en la memoria popular.

La biografía de Castañeda es una biografía política que se enfoca en los aspectos políticos de la Guerra Fría y que, aunque no esquivo los detalles personales (¿Tania se acostó con el Che?), se centra sobre todo en los vericuetos políticos de las relaciones cubano-soviéticas, y cubano-estadounidenses y en la exacerbación de la Guerra Fría. En este sentido, su libro es un análisis valioso, pero al mismo tiempo un análisis que busca aislar el anacrónico Che político de su ulterior imagen. Heroica en el relato de Anderson y Paco Taibo II y un fracaso trágico en la biografía de Castañeda, la vida del Che se narra como sintomática de toda una generación. Castañeda incluso argumenta que cientos de jóvenes inocentes perdieron sus vidas debido al ejemplo del Che, como si él hubiera sido un flautista de Hamelin, que los condujera hacia el olvido (Castañeda 193-194).

En su reseña de las tres biografías en *The New Yorker*, Alma Guillermoprieto enfatiza este tema de la futilidad. La influencia del Che, escribe, “abarca casi toda la última mitad del siglo XX” pero “los *slogans* que definieron aquellos tiempos de furor y esperanza (...) parecen tontos y vacíos ahora”. Estas palabras tontas y vacías, dado que fueron pronunciadas por Ernesto (Che) Guevara, el héroe guerrillero, “fueron escuchadas y seguidas alrededor del mundo” (“The Harsh Angel”, 104).<sup>3</sup> Al escribir sobre el Che, los biógrafos están cruzando el río Estigia, hacia la tierra de las sombras. Dado que con frecuencia estas biografías mencionan fantasmas y apariciones fantasmales, una alusión a Derrida y su libro *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International* parece inevitable. Este es un libro que ha atraído muchas críticas importantes, desde Fredric Jameson a Gayatri Spivak. Las críticas son incisivas, e indudablemente merecidas. Derrida no es, como Gayatri Spivak bien muestra, el mejor lector de Marx, no obstante lo cual él subraya útilmente el hecho de que “la hegemonía todavía organiza la represión confirmando, en ese sentido, una persecución fantasmal. Dicha persecución constituye la estructura de toda hegemonía” (37). Hay, sin embargo, una gran diferencia entre el espectro del comunismo y el exorcismo del fantasma del Che Guevara, entre la obsesión de Marx (aunque sea ferozmente paródica) con el *Gespenst* y el *Geist*, con espectros y espíritus, y la preocupación del Che con lo no material y la formación de la conciencia a través de la disciplina y el sacrificio. El Che mismo no era aficionado a los fantasmas. En el Congo lo perturbaba la *dawa*, la fuerza mágica que protegía a los guerreros en combate, dado que temía que “esta superstición se volviera contra nosotros mismos, que los congoleños nos culparían por algún fracaso en combate que resultara en muchos muertos” (Taibo II 419). Pero aunque el Che no estaba obsesionado por persecuciones fantasmales, sus biógrafos sí lo están.

Lee Anderson se refiere con insistencia al espíritu del Che, al *Geist*. “El cuerpo del Che puede haberse desvanecido, pero su espíritu ha seguido viviendo” (xiii), tanto como su fantasma que “continuamente reaparece como espectro (*Genspent*) en los conflictos no resueltos que persisten desde su época” (753). Anderson menciona el secuestro de los rehenes en el embajada japonesa en Lima y al líder zaireño, Laurent Kabila, escribe, “es un recordatorio más de que algunas de las batallas libradas por el Che en los años sesenta, todavía esperan su desenlace”. La rebelión zapatista representa otro ejemplo de este tenor, porque “es difícil no ver a Marcos como un Che Guevara renacido, adaptado a los tiempos modernos —menos utópico, todavía idealista, todavía dispuesto a luchar por sus creencias— quizá habiendo aprendido de los errores de su predecesor pero sin embargo modelado a partir de él” (753).<sup>4</sup> Anderson,

3 En un paréntesis de una descripción reciente de la visita del Papa a La Habana, Guillermoprieto describe al ruso como una “lengua inútil” en la actualidad y a la economía marxista como una “disciplina inútil”, revelando así sus propios prejuicios a favor del pragmatismo (“A Visit to Havana” 22).

4 Castañeda menciona que Marcos “suele invocar, gráfica o explícitamente, las imágenes y analogías del Che, sobre todo aquellas que evocan traiciones y derrotas (*Compañeros* 22).

quien probablemente no es un lector de Derrida, es el que más se acerca a la idea del *revenant*, demandando justicia del presente.

Para Paco Ignacio Taibo II, la presencia espectral del Che es una cópula tenue entre el pasado y el presente; habita la brecha entre la generación actual y la de los años sesenta, dos generaciones a las que él ve como “completamente diferentes”, sin puntos en común entre ellas. “Es sorprendente pero verdadero”, escribe, “que el fantasma del Che, en una tierra de nadie sin visa ni pasaporte, está atrapado a medio camino en la brecha generacional entre la generación ‘fracasada’ (esta palabra otra vez) de los sesenta y los jóvenes, vagamente conscientes de él como ‘el gran comandante utópico y el abuelo rojo’. Ellos entienden que el Che es todavía el heraldo de una revolución latinoamericana que, por imposible que parezca, es absolutamente necesaria”. El cuasi oxímoron (imposible y necesario) parece mostrar la duda del mismo escritor, su perezosa transferencia de la responsabilidad a una mítica juventud, “vagamamente” consciente del abuelo envejecido. Pero en su relato, el fantasma del Che estaba también “apareciendo espectralmente en todo el mundo”, incluso antes de su muerte, cuando, durante los meses de su desaparición pasó a la clandestinidad peleando junto con las guerrillas africanas en el Congo, y los rumores de su aparición en diversas partes del mundo se extendían como un incendio. En la campaña boliviana se describe a los guerrilleros como una banda de fantasmas. Después de su muerte, según Taibo, era como si “el fantasma del Che hubiera regresado para perseguir a sus asesinos y ajustar cuentas con ellos” (580), porque varios de ellos murieron violentamente. Se dice que el Che aparece en los sueños de Fidel, y “en La Higuera, mechones de pelo y pelo manchado de sangre son expuestos como reliquias de santo”. El fantasma en el relato de Taibo es un recurso conveniente, aunque melodramático, que distrae de los huecos del relato.

Castañeda, el más pragmático de los tres autores, parece ser el que menos probabilidades ofrece de suscribir la idea de una persecución fantasmal. Relata la historia de la vida del Che como un conflicto trágico entre idealismo y *realpolitik*. La vida del Che se convierte en una versión de la tragedia clásica donde su propia honradez causa su ruina intelectual. “La distancia entre sus creencias y la realidad es tal, y su honradez intelectual tan profunda, que a la hora del desencanto, el desencanto será demoledor. Tanta honestidad al formular el balance conducirá *inevitablemente* a la tragedia” (236, énfasis mío). Si el Che reaparece fantasmalmente en el texto de Castañeda, no es en modo el espectro de Anderson, de deseos no realizados, ni la persecución de la tierra de nadie entre generaciones, como en Paco Taibo, sino más bien como el ejemplo que ilustra qué ocurre cuando el deseo excede la posibilidad. “Lo admirable, que conviene subrayar una y otra vez, es la constancia y presciencia del argentino. Desde el inicio mantuvo las mismas ideas, afincadas en diagnósticos similares, ligadas a las mismas esperanzas” (242). Es la “receta” —la solución por la lucha armada— lo que socava las virtudes del Che, al punto que Castañeda lo hace responsable por proveer, con su panfleto sobre la guerra de guerrillas, “a un par de

generaciones de las Américas de la herramienta para creer, y del ardor que nutre la audacia. Pero Ernesto Guevara es también responsable de la cuota de sangre y de vidas que se tuvo que pagar” (245). Fue la imagen ideal del Che, lo que él llama “la prestancia crítica”,<sup>5</sup> lo que, desde su punto de vista, sobrepasó la historia del fracaso y de la derrota. Aquí, algo más que la muerte de un individuo está en juego —“la identificación entre mito y contexto. Ninguna otra vida captaría como la suya el espíritu de su tiempo; ningún otro momento histórico se hubiera reflejado con la misma intensidad en una vida como se reflejó en la suya” (479). Los propios sentimientos de Castañeda sobre esto son ambiguos. Mientras reclama que “los valores del Che Guevara son relevantes todavía, junto con los de su generación”, claramente cree que no hay un contexto en el cual aquellos valores pueden ser otra cosa que abstracciones. Y mientras arguye que “las esperanzas y sueños de los años sesenta todavía resuenan en el fin de un siglo privado de utopías, carente de un proyecto colectivo, y desgarrado por los conflictos inherentes a nuestra monolítica uniformidad ideológica” (xvii, edición inglesa), deja como interrogante cómo el conflicto ha de venir a partir de la “monolítica uniformidad ideológica”.

Pero es la imagen del Che, representada poderosamente en dos fotografías —la exaltada imagen de la cara del Che de Alberto Korda, que ha sido reproducida en botones, afiches y pancartas, y la foto de Freddy Alborta del Che muerto—, la que ha inspirado estas meditaciones acerca de la reputación póstuma del Che Guevara. El escritor y crítico John Berger fue el primero en señalar que el cuerpo escorzado del Che en la última foto era evocador no sólo del cuadro de Mantegna del descenso de la cruz, sino que la presencia de los espectadores también evocaba una representación bastante diferente y más secular de la muerte: *La lección de anatomía* de Rembrandt. En el cuadro de Rembrandt los espectadores ven el cadáver como un objeto de experimentación. En la foto del Che de Freddy Alborta, el propósito de los observadores (un oficial, soldados y periodistas) es “demostrar, en el instante de horror, la identidad de Guevara y, supuestamente el absurdo de la revolución”. Sin embargo, argumenta Berger, “en virtud de este mismo propósito, el instante está excedido” (“Che Guevara” 42-53). La foto, concebida como un símbolo admonitorio, un cuento de hadas con una mala conclusión, es para él la imagen de la “muerte prevista” de alguien que encontró el mundo intolerable.

Berger insiste en que el Che “no es Cristo”; los biógrafos, sin embargo, no pueden resistir la comparación. Paco Ignacio Taibo II escribe que “la foto horrible de su cara (muerta) (...) se convirtió, gracias a la hechicería técnica de los servicios de cable, en la provincia de millones alrededor del mundo. Manteniendo la tradición cristiana de venerar al Cristo torturado y a santos acribillados de heridas, la imagen inevitablemente evocó el relato de la muerte, la redención y la resurrección. Atraídos por estos

<sup>5</sup> “Presencia crística” se traduce a veces como “iconic” en la versión inglesa pero esto no transmite la noción de consagrado, y por eso “destinado”, ni capta la noción de presencia.

fantasmas, los campesinos de Vallegrande pasaron frente al cuerpo, en fila india, en medio de un pasmoso silencio (...) aquella noche por primera vez se prendieron velas para el Che, en las pequeñas casas del pueblo. Un santo estaba naciendo, un santo secular de los pobres” (565). La “hechicería técnica de los servicios de cable”, en otras palabras, las modernas telecomunicaciones, son también —extrañamente— instrumentales de la beatificación.

Sin referirse directamente a la foto, Anderson también insiste en el paralelo con la Pasión: “Entre las monjas del hospital, la enfermera que le lavó el cuerpo, y una cantidad de mujeres de Vallegrande, la impresión de que el Che Guevara se parecía extraordinariamente a Jesucristo se desparramó rápidamente: ellas subrepticamente le cortaron mechones de pelo y los guardaron para que les trajeran buena suerte” (742). Para Castañeda, la foto de Alborta es responsable de la fama póstuma de Guevara, mucho después de que sus ideas se hubieran convertido en anacrónicas. *Compañeros* se abre con dos imágenes contrastantes —la foto de un Che, derrotado y atrapado, tomada inmediatamente después de su captura y la del cadáver tendido y preparado cosméticamente para ser visto. “Quien examine cuidadosamente éstas podrá comprender cómo el Guevara de la escuelita de La Higuera se transfiguró en el ícono beatífico de Vallegrande, captado para la posteridad por el lente magistral de Freddy Alborta” (19).<sup>6</sup>

Pero es la otra foto, la de un Che con pelo largo, llevando su boina característica y mirando con exaltación mística hacia la distancia, la que los biógrafos consideran el ícono de idealismo revolucionario y desafiante. Como señala Castañeda, la foto no era premeditada sino que la tomó Alberto Korda cuando el Che apareció momentáneamente en la tribuna en un evento público para conmemorar las víctimas del sabotaje de la Coubre. Por casualidad, Korda atrapó a Guevara en un momento, perfilado contra el cielo (Castañeda 246-47). Reproducida en pañuelos de cuello, botones, afiches y —más visible que todos los demás— en el estandarte gigante que domina la Plaza de la Revolución, la cara del Che compartió el espacio con Cristo durante la visita del Papa a Cuba, recalcando la lección de sacrificio en un mundo donde el sacrificio se impone y no se escoge; un disco compacto de canciones producidas en Cuba y dedicadas al Che está repleto con referencias religiosas a la eternidad, la inmortalidad y el alma áurea de Guevara.

Comentando la imagen reproducida en ese estandarte, Anderson sostiene que ésta da cuenta de la perdurable “fascinación mundial con Guevara, ya sea como producto comercial o como figura histórica” —un comentario que es interesante por la alternativa que propone (producto comercial o figura histórica)—. Para Castañeda, es esa

<sup>6</sup> La Higuera, el salón de clases del pueblo en donde el Che fue mantenido cautivo y luego ejecutado. Su cuerpo entonces fue transportado clandestinamente al pueblo de Vallegrande.

foto la que explica la duradera “prestancia crística” (prestancia ungida o consagrada, en otras palabras, aura). Habla de la prestancia crística del Che vivo”. Comenta, describiendo su conversación con Mikoyan después de la crisis de los misiles, “Ya desde entonces la imagen crística de la bella muerte se leía en el rostro del Che”. Y observa, acerca de las campañas bolivianas, que “el Che no tenía un deseo de muerte, pero anhelaba desde muy joven un destino crístico: un sacrificio ejemplar” (352).

Incluso más que el hagiógrafo Paco Ignacio Taibo II, Castañeda sugiere el paralelismo con la “bella muerte” de Cristo, mientras insiste en el anacronismo de las ideas del Che. Argumentando que el Che Guevara representaba “una simbiosis mágica entre el símbolo y el *Zeitgeist*” basada en una sinonimia real (dando a entender, presumiblemente, que el Che era sinónimo con su época), Castañeda ve terminar los años sesenta con una transformación cultural en vez de política, y atribuye la supervivencia del ícono “Che” en un mundo desencantado a la fetichización de la mercancía.

De manera que el comandante no acabó en un mausoleo ni en una plaza faraónica, sino en camisetas, *swatches* y tarros de cerveza. La década que emblemizó, no alteró el fundamento de las estructuras económicas y políticas de las sociedades contra las que se alzaron los jóvenes: su impacto se infiltró en los confines más intangibles del poder y la sociedad (...) más profunda de mayor alcance y más significativa. Si hoy el Che es un ícono cultural, se debe a que en gran parte su huella se imprimió profundamente en el terreno cultural más que político (Castañeda 407).

Esto parece un ejemplo del ansia de tener todo a un tiempo. No sólo se narra el final de la Guerra Fría como el pasaje de la política idealista a la cultura del consumo, sino que el Che Guevara se convierte en el ícono de aquella transición, precisamente porque sus ideas revolucionarias no funcionaron. Castañeda no quiere dar demasiada vida a ese espectro, así que lo exorciza introduciendo el fetichismo de la mercancía y enfatizando que, si la influencia del Che ha persistido, lo ha hecho en la forma delegada de la cultura de masas. Seguramente cuando vemos el papel del Che representado por Antonio Banderas en la película de Madonna acerca de Eva Perón o su imagen impresa en las remeras de grupos *punk*, esta conclusión parece ineludible. Comentando el comercio de *souvenirs* en Bolivia, un periodista entusiasmado hace que el Che legitime *post-mortem* los mismos valores que él deploraba.

Aquí en lo remoto de Bolivia central, la Industria del Che está floreciendo. Con la excavación reciente de los restos largamente perdidos del Che, el camino en donde el carismático ícono comunista pasó sus últimos días está por convertirse pronto en Mundo Che. Cantidades de peregrinos de Berlín y Berkeley, Adams Morgan y los Andes, llegan aquí cada semana para caminar sobre las huellas dejadas por las botas de combate de Guevara. Hay aquí locales que venden refrescos y comidas a turistas al doble del precio normal, y si usted

necesita una mochila del Che, unos prendedores o fotos, ellos tienen ofertas para usted. La *piece de resistance*: hay planes en marcha para poner en escena un concierto para un número estimado de 5.000 *groupies* del Che para el 9 de octubre, marcando el trigésimo aniversario de su ejecución (Faiola, “Welcome to the Che World”).

No es necesario añadir nada. Los incentivos materiales han ganado y tenemos que aplaudir. La “Disneyficación” de América Latina, que la oficina de asuntos hemisféricos de Nelson Rockefeller ha deseado ardientemente ya desde el año 1943, cuando recomendaron caricaturas animadas en vez de viejos y tediosos letrados como una manera de ganar los corazones y las mentes del hemisferio sur, ahora se presenta como un hecho, como parte de un coro triunfal, donde las transacciones pacíficas del mercado se imponen sobre la lucha armada, las botas de excursionistas reemplazan a las botas de combate, el regateo sustituye al debate, y la cultura rige en vez de la política. El último trayecto del Che se repite como una farsa neoliberal. La solapa de *Compañero* de Castañeda subraya el proyecto desmitificador del libro. Muestra una foto del Che sosteniendo un cigarro y enfrascado en una conversación, probablemente tomada cuando era Ministro de Industria; la mitad inferior de su cuerpo está teñida de rojo, mientras que su cara está en un área gris, enfatizando la importancia del título bajo el cual se publicó en español, *La vida en rojo*, pero también destacando el cuerpo sacrificial, en vez de la cabeza. No es sorprendente que la solapa del libro de Lee Anderson reproduzca la imagen que Castañeda quiere desmitificar —la foto de Korda de un Che exaltado, sobre un fondo rojo—. Para Anderson, esta imagen se ha convertido en una bandera de guerra:

Guerrilleros marxistas en Asia, África y Latinoamérica, ansiosos de “revolucionar” (él pone “revolucionar” entre comillas) sus sociedades, llevaron su bandera en alto cuando entraron en la batalla. Y, cuando la juventud estadounidense y de Europa occidental se rebeló contra el orden establecido, a raíz de la guerra de Vietnam, el prejuicio racial y la ortodoxia social, el semblante rebelde del Che se convirtió en el ícono fundamental de su sublevación, fervorosa, aunque en su mayor parte fútil (solapa del libro).

Entonces, a pesar del énfasis en el poder del ícono, en último término Anderson también pone en duda los logros de una generación. Por otro lado, la solapa del libro de Paco Ignacio Taibo parece trabajar en contra de su propio proyecto hagiográfico, porque la palabra CHE, en negritas, casi oscurece una foto del Che, con excepción del enorme cigarro que asoma por entre las letras de su apodo como si fueran las barras de una cárcel. La solapa sugiere la posibilidad fascinante de la personalidad pública como un lugar de encierro. Las cuestiones de imagen, identidad, identificación, que Castañeda tiene muy en cuenta, han sido recogidas y exploradas por varios artistas. Dado que no están limitados por las exigencias de la biografía, están libres

para exponer los perfiles irregulares, y dejar los vacíos sin suturar. Aunque yo aquí me concentro en la obra de Leandro Katz, a modo de prólogo quiero considerar una instalación de Alberto Gómez —un artista argentino que trabaja en Canadá— y otras de Liliana Porter —una artista argentina que trabaja en Nueva York—. Ambos artistas se preocupan por la resignificación del ícono en la época de la reproducción mecánica, aunque, mientras Porter está preocupada por la pérdida de significación del ícono, Gómez ve esta significación reactivada en la memoria colectiva.<sup>7</sup>

La instalación de Alberto Gómez, “Che”, incluyó diapositivas de un video, con imágenes del Che Guevara en las banderas enarboladas por aficionados argentinos durante el Campeonato Mundial de Fútbol de 1994, serigrafías del certificado de nacimiento del Che y una pintura en la que hay referencias a creencias precolombinas y una yuxtaposición de figuras guaraníes con la foto-ícono del Che Guevara. La instalación reúne así reproducción, identificación (el certificado de nacimiento) y una pintura; los tres elementos son concebidos con el propósito de “trabajar juntos para crear una lectura política y espiritual del horizonte utópico en América Latina”, tal como éste se introduce en la memoria colectiva. “La utopía se convierte en el no-lugar, de horizontes continuamente en retirada, del deseo y la resistencia: un espacio intersticial compuesto de mística, memoria colectiva, y la todavía inacabada historia de la liberación del Nuevo Mundo”. Aunque no he visto el cuadro, su descripción me interesa porque se refiere al encuentro del Che con los guaraníes, “quienes no entendían o simulaban no entender español”. Lacónicamente, el Che anotó este encuentro en la entrada del *Diario* del 18 de abril de 1967. Escribe Gómez: “Para los guaraníes, el Che Guevara no era sólo un revolucionario y un místico, sino un blanco y un extranjero, sugiriendo así una contradicción interna entre la herencia del colonialismo y el sueño moderno de liberación”. Esta disyunción parecería problematizar cualquier idea de la continuidad de los proyectos emancipatorios. Sin duda, plantea interrogantes acerca de la comprensión del Che de la América indígena. Aunque él planeaba aprender quechua (*Diario*, 11 de enero de 1967), raramente se encontró con los pueblos indígenas cuyos antiguos mapas estaban registrados en los lugares que menciona —Yaki, Ñancahuazú, Tikuca— y que él llegó a habitar.

Las instalaciones de Liliana Porter, *The Simulacrum* y *Untitled*, por otro lado, se ocupan de la obliteración de la memoria. En la primera (acrílico, serigrafía, collage sobre papel) la imagen fotográfica del Che (el índice) está transferida a un plato de postre que se encuentra como un artefacto u ornamento entre varios objetos *kitsch* —Donald Duck, Mickey Mouse y otro artefacto de una mujer bailando; un libro de

---

<sup>7</sup> Alberto Gamboa me mandó generosamente una descripción de la instalación, que no he podido ver. Catalina Parra atrajo mi atención a la serie “Iconos” del artista chileno Juan Castillo, en una de cuyas obras hay una foto del Che Guevara en uniforme contra una pared y bajo la foto una figura en primer plano con una cara sin rasgos distintivos. Véase Juan Castillo, “Te devuelvo tu imagen”, Catálogo de una exhibición en la galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile.

ejercicios yace abierto enfrente del plato—. En *Untitled*, la imagen (“la imagen crítica”) se reproduce en una secuencia vertical de tres, con la reproducción más pequeña arriba y la más grande al fondo y fuera de foco. Otra vez, Mickey Mouse está parado enfrente del plato en el que la imagen del Che está transpuesta. En una entrevista, Liliana Porter afirmó que el objeto “Recuerdo de Cuba” no hubiera existido, si el Che Guevara no hubiera existido. Ella enfatizó en que “para que el objeto banal exista, muchas cosas tienen que haber sucedido, y la única que está rescatada es la imagen estereotipada, que se transforma en un *souvenir*, en un adorno. Esto es lo dramático; el cuadro hace una declaración sobre el paso del tiempo y sus consecuencias. El drama se encuentra en la inaprehensibilidad de la realidad, en su impenetrabilidad, en la banalidad del sentido, en el espacio vacío, en el vacío de la significación” (Porter). Claramente, Porter está preocupada por la destrucción de lo aurático, lo que ella representa a través de la miniaturización y la representación de objetos *kitsch*; en *Untitled*, la cara del Che está desenfocada y desfigurada. Mientras que una de las interpretaciones más obvias es que la apropiación por parte de la cultura de consumo destruye lo aurático, hay sin embargo otras implicaciones. Porque el tiempo y la amnesia están también incorporados en esta conversación en un objeto *kitsch* que va experimentando una mutación de sentido, de ícono a objeto de utilidad, transformado en una decoración y dispuesto indiscriminadamente junto a figuras sin referente en lo real. No por nada ella bautizó a la serie *Mutaciones*.

Las instalaciones y la película de Leandro Katz *El día que me quieras*, estrenadas en la escuela del *Art Institute* en Chicago, muestran ampliamente la ambigüedad de la imagen fotográfica, y las diversas intervenciones de la imagen en la cultura contemporánea como herramienta de identificación, de identificación errónea, y como *punctum*. Como Katz mismo indica, su proyecto para la instalación, inspirado inicialmente por el artículo de Berger, empezó en 1987 cuando llegó a su poder la foto del Che muerto y yacente, y trató de rastrear al fotógrafo por medio de la agencia de prensa. Finalmente, averiguó que el fotógrafo era Freddy Alborta, un corresponsal local boliviano que vivía en La Paz, y fue allí a entrevistarlo en una película; más tarde hizo varios viajes a Ñancahuazú, el lugar en donde empezó la aventura boliviana, y al Ilabaya. Aunque la película tiene su propia importancia, es especialmente interesante cuando se la ve junto con las instalaciones en las que Katz trabajó por varios años. Estas instalaciones se centran en lo que él llama las “áreas en el relato donde la pasión y el *pathos* de este incidente se cruzan, y ‘enmarcan’ las condiciones sociales y políticas que son recurrentes todavía en la vida latinoamericana y que continúan demandando una inspección más profunda”.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Esta es una cita de un panfleto del *School of Art Institute of Chicago*. Como es este un trabajo en curso, la instalación difiere de instalaciones previas incluyendo la que se presentaba en el Museo del Barrio, New York.

La instalación de Chicago enfocó el enigma, los disfraces y los relatos conflictivos. Una pared fue dedicada a Jorge Vázquez Viña conocido como “Loro”, del cual se ha dicho que huyó a los Estados Unidos o que fue ejecutado. La yuxtaposición de frases divididas en secciones por bandas negras enfatiza las discontinuidades tanto como las diferentes construcciones realizadas sobre el evento. En otra sección de la instalación, hay fotos ampliadas de Tania en sus diversos disfraces, como Laura Gutiérrez, Haydée González, Tamara Bunke; y en otra, una foto ampliada sacada de los archivos de la policía alemana, del cuerpo desnudo del coronel Roberto Quintanilla, el cónsul boliviano de Hamburgo y de Jefe de Inteligencia en Bolivia en el momento de la captura del Che,<sup>9</sup> así como la peluca, cartera y arma usadas por la asesina de Quintanilla, Monika Ertl. Hay también una foto ampliada del Che, disfrazado como el Dr. Adolfo Mena González para su entrada en Bolivia, una serie de cronologías, en las que los sucesos macrohistóricos de la campaña boliviana se narran a partir de varias fuentes, muchas veces ideológicamente opuestas. La cronología también se cruza con otras narrativas y representaciones, incluyéndolos apuntes guerrilleros dibujados por Ciro Bustos, después de su captura, para que los militares los pudieran identificar. Una serie de fotomontajes, compuesta de las letras fragmentadas del tango de Gardel “El día que me quieras”, fragmentos de titulares periodísticos, citas del cuento de Borges “El Testigo” y fragmentos de los cuadros de Rembrandt y Mantegna. Interrumpiendo la narrativa lineal, la instalación de Katz es una meditación sobre la representación de la historia del Che que representa su muerte no sólo como una conclusión sino también como un comienzo. El cuerpo del Che está expuesto antes de desaparecer, desaparición que marcó la inauguración de práctica de “desaparecer” a los “subversivos” que sería puesta en marcha por los militares argentinos con efectos devastadores. La “desaparación” *post-mortem* del Che determinada por la CIA, Klaus Barbie, el nazismo alemán, y el ejército boliviano fue lo que finalmente condujo al Che, no al olvido, sino a su *status* actual como *revenant*.

La película documental, que también se titula *El día que me quieras*, contiene como foco central la foto del Che difunto, tomada con el propósito de identificarlo (y como prueba de identidad). En la entrevista filmada en *El día que me quieras*, Freddy Alborta explica que, como prueba de la identidad del Che, el oficial puso una foto anterior del Che al lado de la cara del difunto, para así mostrar la semejanza. A Alborta le disgustó la idea, porque quería dar cierta dignidad a una escena que de otra manera hubiera parecido caótica. Sin embargo, tomó fotografías que muestran lo que él excluiría de la foto pública —los cuerpos de dos guerrilleros muertos yaciendo en el piso, un oficial del ejército levantando una foto del Che, un militar con la cara cubierta con un pañuelo para evitar el olor del formaldehído—. Una versión filmada de esa

<sup>9</sup> El Coronel Roberto Quintanilla, Jefe de Inteligencia en el Ministerio del Interior durante la campaña boliviana del Che, fue asesinado en Alemania en 1971.

escena está incorporada en la película de Katz y muestra al oficial señalando el cadáver y hurgándolo con el dedo. Sin embargo, las circunstancias, hasta cierto punto, condicionan las foto de Alborta. Una cobija, arrojada sobre los brazos del Che, hizo pensar a algunos que sus manos habían sido cortadas.<sup>10</sup> La figura de un hombre en uniforme militar señalando el cuerpo, y las caras curiosas de los periodistas y testigos que trajeron a la memoria de Berger los cuadros sagrados de Mantegna y Rembrandt indican que ellos estuvieron presentes con el propósito de identificación.

No obstante son estos efectos fortuitos los que dan a la foto lo que Roland Barthes llamó alguna vez “el sentido obtuso”, que es *el algo* intangible que ni copia ni entrega algo expresable en palabras (“The Third Meaning”). Más adelante emplearía el término *punctum* para “el accidente que punza” (*Camera Lucida*).<sup>11</sup> El *punctum* en este caso particular es el efecto de los ojos del Che abiertos con el propósito de la identificación, pero a la vez creando el efecto desconcertante de un cadáver vigilante. Para Barthes la foto de un difunto está viva (“es la imagen viva de una cosa muerta”); en la foto del Che, la foto de un muerto con los ojos abiertos es aún más desconcertante puesto que transgrede la convención de que los ojos de un cadáver deben estar cerrados. Este efecto de una vida póstuma espectral hace que uno quiera reclamar el aura benjaminiana para la fotografía (“The Work of Art”).

La instalación de Katz en Chicago también se refiere al momento de la identificación del cadáver y su identificación fortuita a la historia póstuma del Che, pero también explora la imagen como disfraz y desidentificación, conduciéndonos hacia un laberinto de seudónimos y desinformación. El cadáver de la muy disfrazada Tania estaba tan desfigurado que era casi imposible reconocerlo cuando rescataron su cuerpo sobre el río Masacuri. Aunque los militares le dieron un entierro “cristiano”, sepultaron su cuerpo secretamente, como también sepultaron los cuerpos de los demás guerrilleros y el del Che mismo. Todos los guerrilleros tenían alias, y algunos de ellos eran quechuas (Inti), otros swahilis (recordando la Campaña del Congo del Che). Pero el disfraz más significativo fue el del Che, quien entró a Bolivia como el Dr. Mena. En la fotografía tomada para su pasaporte falso se ha transformado en un médico con gafas. Luce como un miembro más bien mediocre de las clases medias, tanto que aun sus propios amigos no lo reconocieron; el *Diario* boliviano revela lo incómodo que se sentía el Che durante las semanas en las cuales ya no era el Che. Pocos días después de su llegada a Ñancahuazú escribió, “mi pelo está creciendo, aunque muy ralo y las canas se vuelven rubias y comienzan a desaparecer; me nace la barba. Dentro de un par de meses volveré a ser yo” (*Diario*, 12 de noviembre). Para ser un “hombre y un revolucionario, uno de los hombres ejemplares que”, en sus propias palabras, “luchan y se sacrifican y no esperan nada por sí mismos, excepto el

10 En *Compañero* (493), Castañeda cita a Gustavo Villoldo, quien más tarde fue responsable de enterrar el cuerpo y que declaró que las manos habían sido quitadas quirúrgicamente.

11 Agradezco a Rubén Gallo por destacar las relevancia de este y otros trabajos sobre fotografía.

reconocimiento de sus compañeros”<sup>12</sup> él también tenía que actuar el papel. Incluso, “Che” sólo podía recobrar el sentido de su misión al recobrar su apariencia ya consagrada, su máscara. Pero, de aquí se sigue que la identidad es *performativa* y que el “hombre nuevo” tiene que vivir siempre precariamente detrás de una máscara que puede caerse en cualquier momento.<sup>13</sup>

El hombre nuevo comienza de la nada y no deja nada atrás. En su carta de despedida a Fidel, el Che menciona que no ha dejado una herencia material a su esposa e hijos: “No dejo nada a mi esposa o a mis hijos y no me preocupa” (John Lee Anderson). Aun antes de irse de Cuba, se despojó de su nacionalidad cubana y de su status de comandante. No tenía equipaje, exceptuando su conciencia, adquirida a través del repetido disciplinamiento del cuerpo, el cual se convierte en un tipo de conciencia o almada formada por y no anterior a aquella disciplina. El hombre nuevo es un ascético que se deshace del “viejo Adán” como un residuo dañino. Cuando su juvenil *Mi primer gran viaje: de la Argentina a Venezuela en motocicleta* se publicó, Che había expresado una reserva preliminar y reveladora porque “el personaje que escribió estas notas murió al pisar de nuevo tierra argentina, el que las ordena y pule, ‘yo’, no soy yo; por lo menos no soy el mismo yo interior” (20). Este es, por supuesto, un reconocimiento implícito en el que el “yo” es, como Judith Butler nos recuerda frecuentemente, una posición no predeterminada (99). Paradójicamente, el hombre nuevo, al separarse del pasado, se da cuenta de eso, pero está ciego a las exclusiones implícitas en esta construcción de su identidad porque, al identificar el sujeto revolucionario con el guerrero masculino, excluye por consiguiente lo femenino.<sup>14</sup> No es extraño que la instalación de Liliana Porter *Untitled* esté fuera de foco, dado que las mujeres no pueden observar el ícono como si fuera un espejo.

El énfasis en la disciplina que aparece en los escritos del Che paradójicamente viene de su falta de fe en los “incentivos materiales” y de su creencia en los incentivos morales. “Una economía socialista sin valores morales no me interesa”, escribió, “una de las metas fundamentales del marxismo es eliminar los intereses materiales, el factor del ‘interés individual’ y la ganancia de las motivaciones psicológicas del hombre (...) si el comunismo descuida los hechos de la conciencia, podrá servir como un método de distribución, pero ya no expresará valores morales revolucionarios”.<sup>15</sup> Pero el modelo de aquellos valores desinteresados era el guerrillero, formado en combate,

12 De una entrevista con trabajadores canadienses, citada por Carlos Tablada (194).

13 Judith Butler desarrolla esto en relación con la identidad sexual en *Gender Trouble. Feminism and the Subversión of Identity* aunque para el propósito de este ensayo he encontrado su discusión de Althusser particularmente pertinente. Véase Judith Butler, *The Psychic Life of Power*.

14 Tanto Brad Epps como Arnaldo Cruz Malavé han tratado la construcción de la masculinidad en Cuba; Epps en particular relación con Fidel y Cruz Malavé con relación al Che. Véase Bradd Epps. Se publicará el ensayo de Cruz Malavé en *Cuban Studies*.

15 El Che no era ingenuo. Había estudiado economía marxista y estaba notoriamente ansioso porque Cuba no siguiera el modelo soviético. Véase Carlos Tablada (174-206).

un modelo que era difícil de duplicar en la vida civil. Quizá por eso el Che buscó una y otra vez repetir la experiencia, primero en el Congo y luego en Bolivia. La errancia del Che durante aquellos últimos meses lo llevó a senderos evanescentes, señalados por mapas inexactos, hacia ríos desbordados, a través de cañones difíciles, hacia emboscadas; sus exploraciones inciertas sugieren un laberinto borgeano. Y de hecho, Katz, en la película, lee de la parábola de Borges “El Testigo”.<sup>16</sup>

El texto de Borges es una meditación sobre la muerte del individuo, sobre las memorias que mueren cuando muere un hombre. “¿Qué forma patética o deleznable perderá el mundo?” Pero la película también ofrece una referencia oblicua a la memoria colectiva. Luego Katz puso en escena varias versiones de “fiesta”; en la primera un grupo de bolivianos llevando máscaras representa el conflicto tradicional entre moros y cristianos aunque las máscaras tradicionales son resignificadas de manera que aluden a guerrillas y soldados. La tradición de la lucha entre moros y cristianos introducida por los españoles después de la conquista se presta a la reinterpretación en términos actuales. En otra secuencia, Katz escenifica una procesión de hombres y mujeres que caminan alegremente en una larga fila a través del campo llevando ante ellos una ondulante bandera roja. Esa fue la reconstrucción de una procesión que Katz había visto en un video en blanco y negro que registraba un peregrinaje de Vallegrande a la Higuera en homenaje al vigésimo aniversario de la muerte del Che.<sup>17</sup> Es una *performance* que representa un espíritu comunitario más inclusivo que exclusivo, comprometido con la vida en vez de buscar la consagración a través de la muerte.

En la película, Katz desglosa el ensayo de Berger. Che no es un fracaso, sino un hombre para quien el mundo se había convertido en intolerable. Katz nos recuerda que el mundo todavía es intolerable, que no podemos simplemente pararnos en la cima del presente como si fuésemos superiores al pasado...La película de Katz termina con la imagen de una niña sosteniendo un ramo de flores rojas. Al principio yo pensaba que eso era sentimentalismo, pero desde aquel entonces he cambiado de idea. El rojo del sacrificio está asociado metonímicamente con el rojo del regalo de la niña que mira hacia el futuro. Un regalo, sin embargo, que no es un sacrificio.

Traducción: Susan Hallstead y Juan Pablo Dabove

16 Publicado en *El hacedor*, traducción de Norman Thomas de Giovanni e incluido en *Selected Poems 1923-1967* (258-259). Katz lee a Borges de una traducción inglesa diferente.

17 Katz me dio esta información en un mensaje de email. Me dijo también que la bandera roja alude a la obra del artista brasileño Helio Oiticica.

## Bibliografía

- Anderson, Jon Lee (1997). *Che Guevara. A Revolutionary Life*. New York: Grove Press.
- Barthes, Roland (1987). "The Third Meaning. Research Notes on Some Eisenstein Stills". *Image, Music, Text*. Stephen Heath, trad. New York: Hill and Wang.
- \_\_\_\_\_. (1981). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
- Baudrillard, Jean (1992). *Illusion de la fin, ou, la greve des evenements*. París: Galilee.
- Benjamin, Walter (1981). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". *Illuminations*. London: Jonathan Cape.
- Berger, John (1971). "Che' Guevara". *The Look of Things*. New York: Viking Press, 42-53 pp.
- Bernstein, Richard. "Looking Back with Cooled Passions at Che's Image". *The New York Times* (26 de noviembre de 1997).
- Borges, Jorge Luis (1968). *Selected Poems 1923-1967*. New York: Delta.
- Boullosa, Carmen (1997). *Cielos de la tierra*. México: Aguilar.
- Butler, Judith (1997). *The Psychic Life of Power*. Stanford: Stanford University Press.
- \_\_\_\_\_. (1993). *Bodies That Matter*. New York and London: Routledge.
- \_\_\_\_\_. (1990). *Gender Trouble*. New York and London: Routledge.
- Castañeda, Jorge (1997). *Compañero. Vida y muerte del Che Guevara*. New York: Vintage Books.
- Castillo, Juan (1998). "Te devuelvo tu imagen". Catálogo de una exhibición en la Galería Gabriela Mistral. Santiago, Chile.
- Derrida, Jacques (1994). *Spectres of Marx*. New York and London: Routledge.
- Epps, Brad. "Proper Conduct: Reinaldo Arenas, Fidel Castro, and the Politics of Homosexuality". *Journal of the History of Sexuality*, VI/2 (octubre de 1993): 231-283.
- Faiola, Anthony. "Welcome to the Che World". *Guardian Weekly* (31 de agosto de 1997), reimpreso del *Washington Post*.
- Guevara, Ernesto Che (1995). *The Motorcycle Diaries. Journey Around South America*. London: Verso.
- \_\_\_\_\_. (1994). *Mi primer gran viaje: de la Argentina a Venezuela en motocicleta*. Buenos Aires: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. (1968). *El diario del Che en Bolivia*. La Habana: Instituto del Libro.
- Guillermoprieto, Alma. "The Harsh Angel: The Revolutionary Who Could Find no Revolt to Please Him". *New Yorker* (6 de octubre de 1997): 104-110.
- \_\_\_\_\_. "A visit to Havana". *New York Review of Books* (26 de marzo de 1998).
- Monsiváis, Carlos (1995). *Los rituales del caos*. México: Era.
- Porter, Liliana. "A Vague Chance or Precise Laws". Entrevista con Ana Tiscornia. *Atlántica* 13 (invierno 1995-6): 134-137.
- Tablada, Carlos (1989). *Che Guevara: Economics and Politics in the Transition to Socialism*. Sydney: Pathfinder.
- Taibo II, Paco Ignacio (1997). *Ernesto Che Guevara. Also Known as Che*. New York: St. Martins Press.
- Williams, Raymond (1977). *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press.