

BIBLIOTECA Y REVOLUCIÓN. ERNESTO GUEVARA, FOTOGRAFÍAS DE LECTURA**Library and revolution. Ernesto Guevara: snapshots of reading**

Autor: Paola Cortes Rocca¹

Filiación: CONICET – Docente de la Universidad de Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina.

Email: pcortes@untef.edu.ar

RESUMEN

De Cervantes a Borges, desde la época clásica a la modernidad, la lectura se ha enfrentado a la acción. Se imagina al lector como un personaje titubeante, abismado y más o menos burgués. Hay algo asombroso o al menos levemente extraño en un lector como Ernesto Guevara. Las muchísimas imágenes que lo muestran leyendo, las innumerables notas de lectura, las varias cartas en las que pide libros son rastros que cuestionan estos lugares comunes sobre los libros y la lectura. La narrativa textual y visual que escenifica al Che como lector está siempre marcada por la figura de ese otro gran lector que es Quijote. Y también por el modelo del viaje como instancia de autoformación y descubrimiento identitario. Se trata de cuestiones que interrogan los lazos que unen la biblioteca y el mundo; los libros y la vida, los ideales y la experiencia.

Palabras clave: Che Guevara, lectura, viaje, relato de formación, retrato fotográfico.

ABSTRACT

From Cervantes to Borges, from classical times to Modernity, reading has been faced with action. The reader is imagined as hesitant, reserved and more or less bourgeois. There is something amazing or at least slightly odd in a reader like Ernesto Guevara. The many pictures that show him reading, the countless reading notes taken by him, the several letters in which he asks for books question these clichés about books and reading. The textual and visual narrative that revolves around Che as a reader is always marked by the figure of another great reader, Quijote, as well as by the travel as an experience of self discovery. All these issues interrogate the ties between the library and the world, books and life, ideals and experience.

Keywords: Che Guevara, Reading, Travel, Growing-up Narrative, Photographic Portraits.

1. La lengua o la vida

En el “Prólogo” a Evaristo Carriego, su libro de 1930, Jorge Luis Borges habla de sí mismo, de su infancia y de su relación con los libros y la experiencia. Dice Borges:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó a su amigo en la luna, y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita (Borges 101).

El antagonismo es sencillo y elegante: una verja y un jardín separan dos espacios irreconciliables. Acá la biblioteca y los libros (ingleses); allá la calle, el suburbio, las esquinas. Allá también, el cuchillo y la guitarra, el coraje y la violencia de la cultura popular; acá otro tipo de aventura: la de los personajes de la novela de peripecias o de ciencia ficción. Esa dualidad que Borges espacializa, jardín de por medio, tiene una larga tradición. Uno de sus más célebres ejemplos es el “Discurso de las Armas y las Letras”, un monólogo de Don Quijote, en el que se enfrentan el estudiante y el soldado, encarnaciones del saber y la guerra. Incluso se puede leer en esta línea, versiones más contemporáneas que contraponen pragmatismo y especulación, realidad y fantasía, acción y reflexión, etc. Lo cierto es que en la imaginación cultural, la lectura siempre se ha ubicado en las antípodas de la praxis: quien lee no hace, no actúa, no vive, no decide. Podríamos aventurar algo más, Borges mediante: quien vive en el mundo de la biblioteca, vive un mundo vicario, una réplica de lo real. Tal vez porque algo lo aqueja (un desarreglo, una falta, una dolencia) y, al no poder o no querer habitar el mundo real, se refugia en ese espejismo que es el mundo de los libros.²

Son justamente estos lugares comunes de la imaginación cultural los que nos hacen asombrarnos al descubrir que ciertos personajes ligados a la acción y a la experiencia, son grandes lectores. Y como en el mismo imaginario cultural, las imágenes y las palabras también parecerían pertenecer a campos semióticos supuestamente enfrentados entre sí, mi objeto de análisis en este ensayo está ubicado en el borde de otro enfrentamiento – además del ya mencionado entre biblioteca y experiencia vital—y consiste justamente en una serie de fotografías que muestran escenas de lectura.



La persona que en ellas lee no es cualquier lector, es un personaje que funciona, en la imaginación cultural del siglo XX, como emblema de la acción y de la juventud. Las muchísimas imágenes que muestran a Ernesto Guevara leyendo en las circunstancias más insólitas producen una indescriptible extrañeza, o al menos cierto asombro. Tal vez porque se incrustan como detalles en un relato más o menos aceptado sobre la oposición entre la lengua y la vida y sus múltiples formulaciones: palabra e imagen, armas y letras, biblioteca y acción, semiosis y experiencia.

2. Un joven lector

La relación entre el Che y la imagen tiene una dimensión que ha sido hipercomentada. Hay fotos de su infancia, de su adolescencia, hay documentos visuales de sus actividades como guerrillero y luego, como funcionario cubano.



La proliferación visual se explica en términos históricos. El Che vive en ese momento en el momento de apogeo del periodismo gráfico y los fotos reportajes, la época en que Henri Cartier-Bresson y Robert Capa fundan la agencia Magnum. Este es el momento en el que las cámaras son accesibles a las clases medias, que registran cada hecho de la vida privada, y en el que la fotografía se vuelve un arte intermedio, como lo llama Pierre Bourdieu (1989). Es el momento en el que la fotografía analógica se instala en el centro de la imaginación visual, una era en el que tener una experiencia se identifica con el acto de registrarla con una cámara, aunque el producto —la imagen obtenida—todavía mantiene cierto residuo aurático (entre otras cosas, debido al hecho de que el número de productores de imágenes sigue siendo reducido o al menos es más pequeño que el número de consumidores o espectadores de esas imágenes).³ La segunda mitad del siglo XX podría llamarse la época del esplendor fotográfico; las imágenes del Che se integran a ese régimen de visualidad.

En el archivo visual que se constituye alrededor de Guevara hay fotos de antes de ser el Che, fotos de infancia, de adolescencia y juventud, como estudiante y como viajero, fotos que prefiguran su entrada a la política.



Del Che adulto, hay fotos privadas y públicas, fotos de guerrillero y de funcionario. La iconografía de Guevara podría ordenarse siguiendo la noción de benjaminiana de la trituración del aura. El recorrido iría desde las fotos más o menos previsibles de un niño o adolescente que posa como todos los niños y los adolescentes de su época, hasta las fotos más auráticas que podemos esperar que son las fotos del cadáver.



Esas últimas imágenes son fotos que más que hundirlo en lo anónimo lo muestran como un cuerpo único e irrepetible. De hecho, la visualización de la muerte es un hecho extraordinario, pensemos en las poquísimas imágenes de individuos muertos que podemos evocar y el efecto de sujeto extraordinario que ellas indican.⁴ Luego de ese pico, luego de su muerte, se inicia la más absoluta reproductibilidad técnica. Las imágenes del Che proliferan y es esa polución visual la que lo convierte en una pura imagen, un ícono del siglo que comunica algo (inconformismo, juventud, rebeldía, y un conjunto de sentidos asociados) más allá de su propio pensamiento desplegado en los escritos y en su accionar político.



Me interesan en particular las fotografías del Che leyendo. Son imágenes que reúnen la biblioteca y la vida que Borges separa también en el prólogo al Evaristo Carriego, pero para abordarlas es necesario leerlas en el marco de un grupo de imágenes más amplio, es necesario leerlas en serie con un corpus visual constituido por esas imágenes que identificamos como las imágenes emblemáticas del Che.



No me pregunto quién fue Guevara ni analizo su biografía o su proyecto político; no me desvela saber qué tipo de lector era, qué libros entraban o salían de su biblioteca. Esas son preguntas para historiadores, biógrafos o sociólogos. Desde los estudios de la imagen hacemos otras preguntas, como por ejemplo, ¿qué agregan estas escenas de lectura a la imagen de Guevara (no al hombre, no al revolucionario sino a ese artefacto cultural hecho de palabras e imágenes que es el Che Guevara)? y también, ¿qué dicen las imágenes del revolucionario leyendo acerca del diálogo, la lucha y la negociación entre lenguaje y experiencia? Estas son preguntas destinadas a interrogar el modo en que el relato visual y textual sobre el revolucionario y la biblioteca impacta sobre la imaginación cultural del siglo XX.

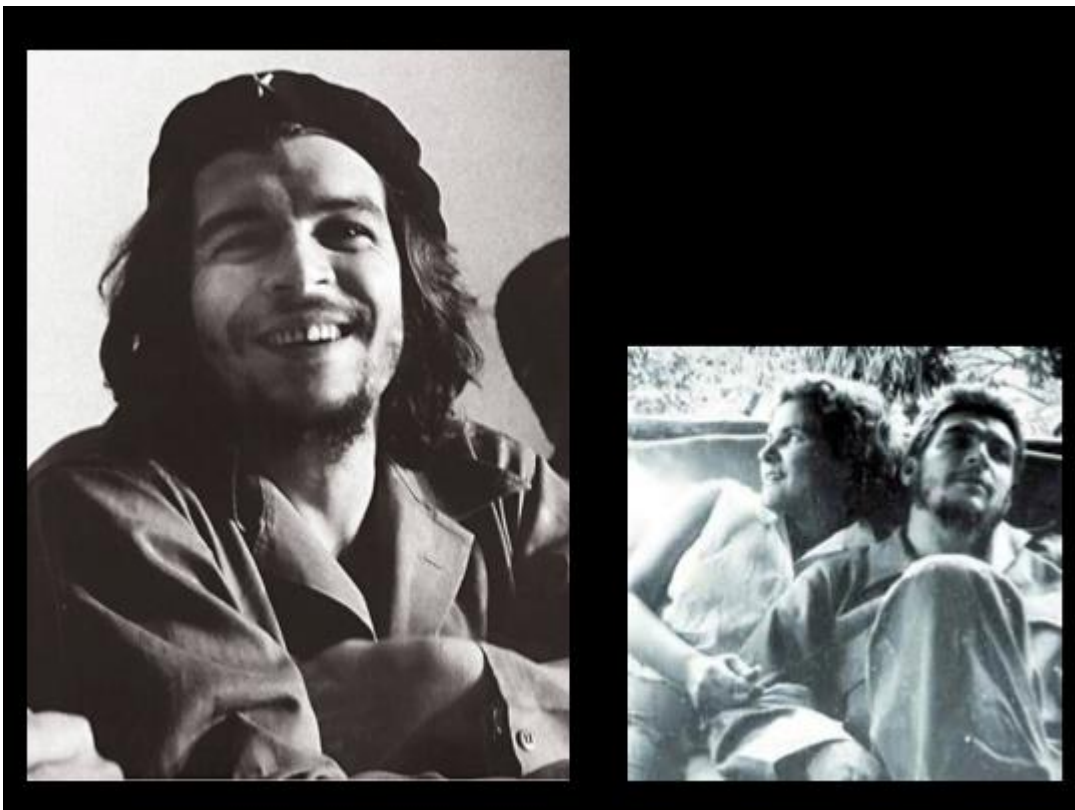
¿Qué dicen entonces, esas imágenes sobre la lectura en general, sobre el lector y también qué dicen sobre cómo leemos una imagen? Hay que leerlas siempre dentro de un género específico que es el género retrato y que está en los orígenes de la fotografía. Cuando el procedimiento para fijar imágenes se presenta en la Academia de Ciencias y Artes de París en 1839, se proponen varios usos pero de inmediato la técnica se territorializa sobre el cuerpo humano. Desde las fotos familiares de la burguesía del siglo XIX hasta las fotografías identificatorias que se estabilizan como género a fin del siglo, pasando por las fotos de los miembros de las élites de los diferentes países, la historia del retrato es la historia de una exploración de la identidad centrada en el cuerpo y de una gradual identificación entre sujeto y rostro.⁵

Se supone que hay cierta verdad sobre el sujeto inscrita en el cuerpo o cierta performance cultural cuyo escenario es la corporalidad en general y el rostro en particular. La imagen de Guevara –no me refiero, por supuesto, a rasgos o atributos reales, sino a aquellos que

emergen como efectos de sentido de su imagen– condensa los rasgos de la cultura joven de los años 50s.



Recordemos aquí que no siempre hubo jóvenes. La juventud (como segmento del mercado, como instrumento de cuantificación poblacional, como categoría de identificación cultural y subjetiva) comenzó a existir en la década del 50. Antes había niños y adultos. Guevara visualiza el modo en que se piensa la juventud en la segunda parte del siglo: como un momento específico de la vida, incluso más: como ese período en el que se alcanza el verdadero esplendor del Yo. La imagen de Guevara está ligada al momento en que la juventud se cristaliza como un modo horizontal de construcción de la identidad, que está entre las clases y las jerarquías sociales, una nueva cultura que se difunde y se universaliza en esos años” (Piglia 117). Su cuerpo registrado en miles de fotos tomadas por Korda, Raúl Corrales, Osvaldo Salas y demás fotógrafos visualiza ciertos rasgos de estilo en el vestir, en el modo de llevar el pelo o la barba que vienen del hippismo y de la cultura rocker. Encarna así, un conjunto de valores totalmente ligados a la beat generation: rebeldía, experimentación, antimaterialismo, incormformismo.



Las fotos de Guevara leyendo producen entonces una primera operación significativa que consiste en asociar lectura y juventud. En el prólogo al Evaristo Carriego, Borges asocia la lectura con la infancia, con esa etapa en que la aventura es parte de la vida cotidiana del niño. Y de hecho, si imaginamos rápidamente una escena de lectura y un lector, visualizamos a un niño y o a alguien viejo, con bastón y casi ciego (como Borges que es algo así como el lector por excelencia porque encarna estos estereotipos hasta la caricatura). Asociar la lectura con la infancia o la vejez es un modo de reforzar la idea de que la lectura se opone a la acción, que se lee sólo cuando no hay nada que hacer, cuando la etapa productiva de la vida no ha empezado o cuando ya terminó. Se supone que uno lee cuando todavía no puede tener experiencias porque es un niño o cuando ya las tuvo porque es un viejo.

Los jóvenes, en cambio, supuestamente no leen. ¿Quién puede entregarse a la soledad de los libros con tantas cosas para hacer, tantos cuerpos para gozar, tanto alcohol para tomar, tantas cosas por cambiar? Los beatnik lo sabían muy bien y construyeron esta gran farsa que es el escritor que no lee porque está ocupado como Ernest Hemingway en viajar por el mundo, como Charles Bukowsky en emborracharse, como Burroughs en asesinar a su esposa jugando a ser Guillermo Tell con mala puntería. Los jóvenes no leen. No repito aquí la queja de padres y pedagogos ni cito estadísticas que la certifiquen. La frase sólo enuncia una contradicción, en la imaginación cultural contemporánea, entre el reposo y la introspección que asociamos habitualmente a la lectura y la actividad incansable que desde mediados de siglo constituye el núcleo central de la idea que tenemos sobre la juventud.



3. Ernesto Guevara, lector del Quijote

Más allá de la desafortunada clasificación de Cortázar entre lectores machos y hembras (desafortunada no porque su asociación entre lo femenino y la pasividad sino por la ocurrencia misma de una división tan burda entre una lectura pasiva y otra activa, algo que también repiten Umberto Eco y Octavio Paz con diferentes denominaciones), la literatura misma ha producido una lúcida reflexión sobre los modos de leer, a través de ciertos personajes emblemáticos. Don Quijote lee como un loco, es decir, como un héroe anacrónico; Emma Bovary como una burguesa de provincia, es decir, como la versión femenina y un poco más contemporánea de la locura. Guevara es un joven que lee pero además es un joven lector que tiene ciertos elementos en común con personajes de Cervantes y de Flaubert.

En una carta a su amiga Tita Infante, cuando ya está preparándose para unirse al grupo liderado por Fidel Castro, Ernesto Guevara dice que al volver a Argentina deberá “abandonar la capa de caballero andante y tomar algún artefacto de combate” (Guevara Lynch 70). También en la carta dirigida a su madre antes de irse al Congo dice: “otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante; vuelvo al camino con mi adarga al brazo” (Guevara, “Carta de despedida”). Guevara es un idealista, como Quijote, un lector tenaz y compulsivo, como Quijote. Pero tal vez lo que más lo liga a Quijote es justamente su carácter de caballero andante. El andar, el viaje, el movimiento (o su imposibilidad que es lo que frustra a Madame Bovary).

“Parecía que respirábamos más libremente un aire más liviano que venía de allá, de la aventura. Países remotos, hechos heroicos, mujeres bonitas, pasaban en círculo por nuestra imaginación turbulenta”, dice Guevara en Diarios de motocicleta (63). Piensa el

viaje como aventura justamente porque así lo proponen los libros que integran su biblioteca juvenil: Salgari, Verne, Jack London, Horacio Quiroga. El viaje es este lanzarse al camino que viene del caballero andante, pero también del *On the Road* de Jack Kerouac y de la lectura que la generación beat hace de Henri Thoreau y su encuentro con la naturaleza. El viaje es un simultáneo despojarse de los objetos y del dinero para adquirir experiencias. Y en este sentido, propone una particular relación con los libros, porque los libros parecen ser el reverso exacto del dinero y del consumo. Quien no tiene nada, quien desprecia los bienes materiales, quien incluso hace votos de pobreza como un monje puede tener libros. Los libros no cuentan como mercancía o como cosas; su sublimada materialidad los equipara con los bienes espirituales. En el momento en que vale –no como objeto sino– como moneda de cambio de la ficción, el saber, el pensamiento, el libro se ubica en las antípodas del dinero. O se vuelve su negativo más exacto: puro capital simbólico, reverso del capital a secas.

Experiencia, anticonsumo, aventura, naturaleza se anudan en una constelación que flota alrededor del viaje y de los libros. Este modo de leer, este tipo de lector que es Guevara se opone a la imagen que abre “Continuidad de los parques”, el relato que Cortázar incluye en la edición argentina de *Final de juego*. El lector que allí lee, quieto en un sillón y de espaldas a las interrupciones, es el burgués que se sumerge en la lectura para descansar de la realidad del mundo de los negocios. En sus manos, el libro es un bien de lujo, un consumo cultural que confirma su distinción e individualidad. Guevara está en las antípodas: pide y transporta libros como si fueran alimentos, remedios u objetos prohibidos; lee colgado de un árbol, mientras camina, rodeado de otros jóvenes con armas.



Encarna otra experiencia de la lectura: aquella que, lejos de aislarnos, nos vincula a los demás. Porque el viaje es, al igual que la lectura, un encuentro con la otredad. El joven Ernesto Guevara deja la casa familiar para entrar en contacto con el mundo de la pobreza latinoamericana y de los marginados sociales. Guevara, que ya había leído libros como *Nuevas guerras* y *Medicina contra la invasión* (publicados ambos durante la guerra civil española), irá trazando equivalencias entre el minero y el leproso, ambos víctimas de la explotación y el abandono. A través del ensayo social, el viajero devendrá médico y luego revolucionario. O dicho de otro modo: no sólo el viaje, la medicina social y la revolución se imaginan a través de los modelos que dan los libros, también la lectura se practica como un modo del viaje, como una práctica del cuidado del sí y de los otros, como una experiencia de transformación del Yo y del mundo.

4. Mil y una fotografías

El joven, el rebelde, el hombre de acción con un libro en la mano interrogan y transforman el modo en que pensamos la lectura, asociada a la improductividad, la inacción, la soledad y el ejercicio burgués. En las fotografías del Che lector, se desafía también ese supuesto antagonismo entre imágenes y palabras que es parte de otros de los lugares comunes de la imaginación cultural. Estas son fotos de alguien leyendo, alguien que hace del viaje un modelo de lectura y de formación de la identidad, alguien que lleva un diario de ese viaje y se refiere a esas notas como imágenes.



Al presentar las notas tomadas durante el viaje de 1952, Guevara se refiere al asombro que producen esas fotos en las que la luna brilla casi como si fuera de día y cuya técnica para tomarlas se explica en cualquier manual sobre fotografía. Sin embargo, sostiene:

la naturaleza del baño sensitivo con que está cubierta mi retina no es bien conocida por el lector, apenas la intuyo yo, de modo que no se pueden hacer correcciones sobre la placa para averiguar el momento real en que fue sacada. Si presento un nocturno créanlo o revienten, poco importe, que si no conocen personalmente el paisaje fotografiado por mis notas, difícilmente conocerán otra verdad que la que les cuento aquí. Los dejo ahora conmigo mismo; el que fui (Guevara 2005, 53).

El jovencísimo Ernesto Guevara se refiere al “paisaje fotografiado por mis notas”. Toma fotos durante el viaje, como lo hizo durante toda la vida, pero además presenta las notas como si fueran fotos. Es un gran lector; se la pasa leyendo incluso en circunstancias adversas. Pero también se piensa a sí mismo como lector del lector del mundo, como alguien capaz de interpretar la realidad para operar sobre ella y transformarla. El revolucionario es un lector especial: registra la dimensión material que subyace a la trama social, ve el mundo de manera objetiva, como se supone que lo registra la lente de la máquina. Aquí se concentran todos esos significados que constelan alrededor de la fotografía como procedimiento que objetiva la visión, como rastro indicial, como prueba de existencia y todos los vínculos problemáticos que establece con la verdad como adecuatio entre el signo y el referente.

Hay algo profundamente fotográfico en esta frase: es ese final, ese “los dejo con el que fui”. Señala que ocurrió una pequeña revolución en mí mismo; dice que Yo no soy el que fui; dice que el que escribió estas notas ya no existe; ahora Yo soy otro. Son las fórmulas del viaje y de la novela de formación o mejor aún: de un viaje modelado por la lectura de la novela de formación. Son, a su vez, el corazón mismo de la tarea poética, dedicada a explorar las mutaciones infinitas del propio Yo, desde el Yo es otro de Rimbaud hasta el devenir gitano de Lorca y los distintos ropajes de lo español en Machado, para mencionar algunos ejemplos de la biblioteca de Guevara. “El que fui”, dice Guevara en la introducción a las notas de viaje, la frase sintetiza también el fundamento de la representación fotográfica y así descubriendo una analogía insospechada entre viaje, tarea poética y tarea fotográfica. “El que fui” fundamenta lo fotográfico al anudar dos momentos de un Yo cambiante. Y es que sacamos fotos porque las cosas cambian, porque el momento se esfuma, porque un paisaje se transforma. Y es por eso que ante una imagen nuestra siempre decimos este es el que fui, incluso si fue tomada recién, un segundo atrás. La fotografía señala de manera casi desesperada, el transcurrir del tiempo, el modificarse del mundo. Ella misma nació como resultado de un esfuerzo tecnológico por detener el tiempo, por congelar el instante, cosa que paradójicamente no hace más que señalar que el tiempo pasa irremediamente. De todos modos, la fotografía logra ese milagro –que a veces nos parece cotidiano y obvio– de detener el flujo temporal sobre una superficie de papel. Una foto, como un libro, es uno de esos objetos milagrosos que detienen el tiempo sobre un papel. La lectura es, entonces, ese tiempo-otro en el que nos sumergimos en otro espacio y otro tiempo pero para volver sobre el mundo con otros ojos, para ser otros, para mirar a los demás con otros ojos. La lectura es aquello que aplaza la muerte, que llena un tiempo tedioso y vacío o aplaca ese tiempo arriesgado y difícil. Y aquí la gran figura es la de Sherezada: la mujer que durante mil y una noches, cuenta un relato y lo interrumpe para que al día siguiente, interesado por escuchar cómo sigue, el rey no cumpla la condena a morir que pesa sobre ella. Al igual que la narradora, el fotógrafo y el revolucionario actúan en los pliegues del tiempo y del acecho de la muerte.

5. Imagen y experiencia

Hay una foto emblemática tomada en 1960 por Korda para el periódico Revolución que finalmente queda sin publicarse. Luego de la muerte del Che, el editor italiano Giangiacomo Feltrinelli la imprime en posters de casi dos metros, reencuadrada por el fotógrafo. Se consagra como LA imagen del Che y se dice que es la imagen más reproducida del mundo.



Hay otras imágenes sorprendentes porque exhiben facetas que resultan imprevistas (como por ejemplo una en la que el Che toma mate, tirado en la cama y con el torso desnudo)⁶ o todas aquellas que registran escenas de lectura. Me detengo en una de estas últimas:



Hay algo narrativo en la imagen, por eso puede decirse: la acción transcurre en las calles de la Habana. En la imagen, los jóvenes guerrilleros entran victoriosos a la ciudad, caminan por la calle, entre gente que los saluda o simplemente los mira. Ernesto Guevara es el Che, uno de los hombres fundamentales para la revolución pero no entra saludando sino leyendo. Lee mientras camina.

La estampa es casi el reverso de la imagen emblemática de Korda, tal como la encuadró el fotógrafo:



En la foto emblema, Guevara es un busto, una estatua cortada en los hombros, en la imagen-relato, es un cuerpo joven y en movimiento. El Che emblemático está solo, flotando en el campo de la imagen, aquí está en plena calle, metido en el movimiento de la vida cotidiana. El Che de Korda tiene la boca inmóvil y la mirada perdida en lo alto, enfocada en los ideales, en el futuro. Aquí Guevara reúne lo que él mismo llamó sus dos vicios (el tabaco y la lectura). Muerde un habano, sonríe levemente y mira hacia abajo, hacia el suelo, hacia la calle, hacia el mundo, mediado por el libro.

“El conocimiento de la fotografía es tan importante como el del alfabeto. Los analfabetos del futuro serán aquellos que ignoren el uso de la cámara y de la pluma” afirma el fotógrafo húngaro László Moholy-Nagy . Saber leer una fotografía implica una competencia diferente y parecida a la que se requiere para leer otros objetos, un cuadro, una película, un libro. Las imágenes y los libros son –no hay que olvidarlo–, un momento de la cadena infinita de la lectura. Son modos de leer las transformaciones del Yo, modos de leer a los otros, formas de visibilizar o subyugar las diferencias, celebraciones del estado de cosas, propuestas para transformar todo. Leer una imagen o un libro es leer una lectura (de otro) sobre un objeto o un acontecimiento, diseminada sobre una superficie de papel. Si la imagen-emblema de Korda parece visualizar la inmediatez, esta imagen es la imagen de la mediación misma. En un juego de cajas chinas, vemos, a través de la fotografía, a Guevara mirando el mundo a través de los libros. También lo vemos mediado por esta fotografía en particular pero también con el filtro de toda la iconografía de Guevara, la historia del género retrato y los sentidos que la historia de la técnica fotográfica le agrega a la escena (por ejemplo, el efecto de realidad o de testimonio, entre muchos otro).

Esas mediaciones no nos alejan del mundo, sino que nos abre el acceso a la experiencia. La lectura (de los libros y de las imágenes) nos acerca al mundo, nos permite sufrir y gozar de cosas que no vivimos pero que experimentamos gracias a un relato verbal y visual compartido con una comunidad (de jóvenes, de revolucionarios o de lectores). Los libros y las imágenes, en tanto memoria y experiencia común, nos liberan de la pobreza del Yo y nos integran a un mundo con otros. Leer palabras e imágenes implica siempre transitar una calle de doble mano: del mundo al libro y del libro al mundo, para celebrarlo y para mejorarlo. La imagen del joven guerrillero leyendo en la calle, no sólo reconcilia la revolución y la biblioteca sino que proporciona la mejor imagen, la imagen más perfecta de esa gran aventura, colectiva y transformadora que nos ofrece el universo de los signos.

Bibliografía

- Berger, John. " 'Che' Guevara". *The Look of Things*. New York: Viking Press, 1971. 42-53. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. "Evaristo Carriego". *Obras completas (Tomo 1)*. Buenos Aires: Emecé, 1990. 97-172. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. "La definición social de la fotografía". *La fotografía: un arte intermedio*. Comp. Pierre Bourdieu. México: Nueva imagen, 1989. 107-148. Impreso.
- Che: Sueño rebelde. Ed. Fernando Diego García y Oscar Sola. Relato de Matilde Sánchez. Buenos Aires: Planeta, 1997. Impreso.
- Cortázar, Julio. "Continuidad de los parques". *Final de juego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1964. Impreso.
- Cortes Rocca, Paola. *El tiempo de la máquina: Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Colihue, 2011. Impreso.
- Guevara, Ernesto. *Diarios de motocicleta: Notas de un viaje por América Latina*. Buenos Aires: Planeta, 2005. Impreso.
- . "Carta de despedida a sus padres" (marzo de 1965). Web. <http://catedracheguevara.com/jg/?portfolio-item=carta-de-despedida-a-sus-padres-Marzo-de-1965>
- Guevara Lynch, Ernesto. *Aquí va un soldado de América*. Barcelona: Plaza & Janes, 2000. Impreso
- Groys, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Trad. Paola Cortes Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2014. Impreso.
- Mestman, Mariano. "La última imagen sacra de la revolución latinoamericana". *Los Fantasmas de Ñancahuazú*. Ed. Leandro Katz. Buenos Aires: La lengua viperina, 2010. Impreso.
- Moholy-Nagy, László. *Pintura, fotografía y cine*. Trad. Gonzalo Vélez y Cristina Zelich. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Planeta, 2005. Impreso.
- . "Ideología y ficción en Borges". *Punto de Vista*. Año 2, N°5. Buenos Aires: 1979. 3-6. Impreso.

Fecha de recepción: 06/03/14
Fecha de aceptación: 25/06/14

¹ Paola Cortes Rocca es Licenciada en Letras (UBA, 1995) y Doctora en Literatura Latinoamericana (Princeton University, 2005). Fue becaria del CONICET y de la Mellon Foundation. Enseñó en la Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, University of Southern California, San Francisco State University, donde además fue Chair del Departamento de Literaturas Extranjeras. Actualmente es Investigadora

Adjunta del CONICET y docente de la Maestría en Estudios literarios latinoamericanos de la Universidad de Tres de Febrero. Es autora de El tiempo de la máquina, coautora de Imágenes de vida, relatos de muerte, y coeditora de Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna. Publicó ensayos sobre ciudadanía y monstruosidad, criminología y cuerpo femenino, fantasmas e imaginación política, zombies y conflictos raciales, en revistas como October, Mosaic, Iberoamericana, Journal of Latin American Cultural Studies, entre otras. Sus ensayos sobre fotografía más recientes se incluyeron en Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida, publicado por MIT y en el proyecto Correspondencias Visuales, de Marcelo Brodsky.

2 En el ya famoso ensayo sobre los dos linajes, Ricardo Piglia incluye esta oposición en una serie –donde se enfrenta también, lo paterno y lo materno, la historia familiar y la nacional– que organiza un mito personal o una ficción de origen que permite recorrer y ordenar la obra borgeana. Ver Piglia 1979.

3 Según Boris Groys, la era de la imagen digital está marcada fundamentalmente por una transformación radical de este guarismo. “La relación tradicional entre productores y espectadores tal como lo establecía la cultura de masas del siglo XX se ha invertido. Mientras que antes un pequeño grupo de elegidos producía imágenes y textos para millones de lectores y espectadores, ahora millones de productores producen textos e imágenes para un espectador que no tiene tiempo o tiene muy poco tiempo para leer y ver” (Groys 115). Este cambio numérico, implica una transformación en los modos de producción, circulación y recepción de las imágenes, pero además –algo que se vuelve incluso mucho más pertinente en el momento de abordar las fotografías que considero aquí—una transformación en los vínculos entre la imagen misma y la noción de valor (estético o cultural), de originalidad y por lo tanto, un sentido radicalmente distinto en el nudo entre imagen y tiempo, entre el acto de fotografiar y el acontecimiento.

4 John Berger escribe en el momento en que la foto del Che muerto, con los ojos abiertos y rodeado de quienes los fusilaron, circula por la prensa del mundo. El argumento central de Berger en ese texto consiste en sostener que las supuestas intenciones –no exactamente de la imagen o del fotógrafo, sino más bien del aparato de circulación o de los militares que comisionan o participan en la foto– son las de matar simbólicamente a Guevara y con él, los ideales con los que se lo asociaba, a partir del procedimiento de cosificarlo, de hundirlo en la uniformidad de lo muerto. Dice Berger: “Guevara's body, artificially preserved, has become a mere object of demonstration. In this lies its initial horror. But what is it intended to demonstrate? Such horror? No. It is to demonstrate, at the instant of horror, the identity of Guevara and, allegedly the absurdity of revolution” (46). Sin embargo, la imagen misma, en su diálogo con cierta iconografía clásica que visualiza el saber y el autosacrificio –La lección de anatomía del profesor Nicolaes Tulp de Rembrandt y el Cristo muerto de Andrea Mantegna— y también con el ideal de la causa revolucionaria, trasciende ese instante de horror, concluye Berger. Con un vocabulario distinto, retomo esta tensión que esta crítica identifica en la visualización fotográfica de un cadáver, una tensión entre la cosificación/serialización del cuerpo y la exhibición de una dimensión trascendente. Para un mayor desarrollo sobre las imágenes tomadas por el boliviano Freddy Alborta, véase el ensayo de Mariano Mestman.

5 Abordé esta relación entre retrato y proximidad en Cortes Rocca (2011), especialmente en el capítulo II.

6 En su excelente lectura de la iconografía de Guevara, Matilde Sánchez se detiene en esta imagen como parte de un reflexión sobre el tipo erotismo y de masculinidad que se abre en los años 60. En “Che en el cielo con fusiles”, un capítulo dedicado a la recepción y los efectos de lectura del Che cómo ícono luego de su muerte, la crítica define al Che como “el último varón sin fisuras”, alguien que “precede el giro profundo en la masculinidad” (Che: Sueño rebelde 211).