

Retóricas del Che muerto

Entre la información y significación

Por Lautaro Cossia

UNR / Becario Conicet (lcossia@yahoo.com.ar)

SUMARIO

Este trabajo propone comparar el uso de una misma imagen como estrategias de cierre organizadas sobre diferentes materias significantes: el rostro congelado de Ernesto *Che* Guevara con que culmina la película "*La hora de los hornos*", obra de Octavio Getino y Fernando Solanas estrenada en Italia en 1968, y la imagen del guerrillero asesinado en la viñeta final de la historieta "*La vida del Che*", biografía dibujada de Héctor Oesterheld y Alberto Breccia publicada ese mismo año. Dicho recorte analítico tiene el propósito de observar las gramáticas visuales puestas en juego en el marco de un proceso histórico que reconoce nuevos modos de socialización del arte y un contorno político que carga de significados la resolución de ambas obras.

DESCRIPTORES

Documental político, biografía dibujada, retórica

SUMMARY

This paper proposes to compare the use of the same image as strategies of closure organized on different "significant materials": the frozen face of Ernesto *Che* Guevara with which the film "*The Hour of the Furnaces*" ends, movie of Fernando Solanas and Octavio Getino that was released in Italy in 1968, and the image of the murdered "guerrillero" in the final vignette of the comic "*The life of Che*", biography drawn by Hector Oesterheld and Alberto Breccia and published the same year. This selection in the analysis proposes to observe the "visual grammars" that have played in the framework of one historical process which recognizes new manners of socialization of art and a political outline that charge of meanings the resolution of both works.

DESCRIBERS

Political documentary, biography drawn, rhetoric

* Una versión de este trabajo fue presentada en el VIII Congreso Nacional y III Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica "Cartografía de Investigaciones Semióticas", Facultad de Artes, Universidad Nacional de Misiones (UNaM), Posadas, Misiones, 2010.

"Hay que hablar del fantasma, incluso al fantasma y con él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni justa, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya"

Jacques Derrida
Preámbulo del libro "Los espectros de Marx"

INTRODUCCIÓN

La puesta en circulación de imágenes políticas ofrece ejemplos paradigmáticos, cada una con memorias semánticas superpuestas que pujan ser, en distintos momentos de la historia, el significado "correcto" del retratado. Imágenes que se han convertido en efigies mudas que intentan ser adaptadas a las más diversas estrategias de lectura política y moral. Efigies en disputa. Efigies que condensan, con la carga específica que el tiempo histórico vivido le otorgan, una multiplicidad de valores y éticas y significados y deberes. Efigies que son reconocidas e instaladas como parte de una tradición. Es decir, "una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta poderosamente operativo dentro del proceso de definición o identificación cultural y social".¹

En tal sentido, la iconografía revolucionaria de los años sesenta latinoamericanos encuentra en la figura de Ernesto "Che" Guevara una síntesis posible. La ejemplaridad que asumió su lucha para los más variados movimientos armados inscribe su figura en el relato de una épica no sólo posible sino, y sobre

todo, necesaria. En Argentina, por caso, y a la par de la relectura que se hacía de Evita, la emergencia de las Nuevas Izquierdas fue configurando una definición alternativa del peronismo, el cual pasaría a encarnar un movimiento revolucionario en sus medios y fines.²

"Durante los dos años precedentes a su captura y asesinato el 9 de Octubre de 1967, Che Guevara se había vuelto una leyenda. Nadie sabía a ciencia cierta donde estaba. No había testimonios convincentes de nadie que lo hubiera visto. Su presencia, sin embargo, era constantemente asumida e invocada. Al comienzo de su último comunicado, enviado desde una base guerrillera en algún lugar del mundo, a la organización Tricontinental de Solidaridad en La Habana, se citaba un pasaje de José Martí, el poeta revolucionario cubano del siglo XIX: es la hora de los hornos y no ha de verse más que la luz. Fue como sí, en su propia y manifiesta luz, Guevara se hubiera vuelto invisible y a la vez omnipresente".³

Imagen 1



La consumación de su asesinato en Octubre de 1967 en Bolivia y la representación de su muerte realizada por la agencia de inteligencia norteamericana que oficio su ejecución intentaron *informar* la clausura de aquel ciclo. Pretendieron convertir al cadáver en ofrenda de triunfo. Ese motivo inspiraba la puesta en circulación de la imagen que testificó la muerte del guerrillero argentino. Una puesta en escena, sin embargo, incapaz de tematizar la derrota en los umbrales mismos de la revolución. Una coyuntura que hacía del fotografiado un fantasma en el que la historia aparecía coagulada. Benjaminianamente: *en* ésta imagen toda la época y *en* la época el curso entero de la historia.

1. UNA PRESENTACIÓN

El film "La hora de los hornos",⁴ título que opera como una reminiscencia de José Martí, tiene entre sus placas iniciales una cita de Fidel Castro: "El deber de todo revolucionario es hacer la revolución". Este dictum cubano impreso en la obra de Fernando Solanas y Octavio Gettino atraviesa la experiencia de los movimientos de insurrección latinoamericanos. Subraya y califica su práctica, alienta lo que Sarlo llama una "ética sacrificial"⁵ y, en el mismo gesto, dispone un entramado semántico que aúna intelectual y revolución en un mismo campo de acción. Ernesto Che Guevara coagula ese movimiento discursivo. En él pueden aunar las tensiones de una época signada por la radicalización política y el surgimiento de los movimientos revolucionarios, promotores, en su variedad ideológica y programática, del hombre nuevo.

Cuba, con su revolución triunfante, estaba viviendo esa transición no prevista por la teleología marxista. Un proceso mítico, como lo define Gilman,⁶ que Guevara avala en El socialismo y el hombre en Cuba "planteando que la apuesta al futuro en la que la sociedad se embarcaba implicaba una metamorfosis que llevaba a un objetivo definido", pero también reconociendo "la opacidad de los procesos y resultados intermedios

de esas sucesivas transformaciones".⁷ Su caída, sin embargo, es un hito definitivo en el camino de definiciones políticas. Un parte-aguas que instala y aligera el debate y las controversias en el campo cultural acerca de los deberes y funciones del artista, convidados a la acción antes que al reposo intelectual. En esa coyuntura, marca de itinerarios personales y controversias estéticas múltiples, la apropiación y re-apropiación de los discursos públicos hacen del Che un tópico crucial.

Hemos dicho que su captura y posterior asesinato pretendieron convertir al cadáver en ofrenda de triunfo. De ahí la preparación del cuerpo abatido antes de la representación final: su lavaje, su maquillaje, su retoque en barba y cabello. Embellecimiento con el que se persiguió certificar la muerte:

"(...) la función esencial de la fotografía de prensa, con su efecto-verdad, su efecto-realidad, (...) es informativa y probatoria de los hechos (...) por eso la preparación del cuerpo, su exposición con los ojos abiertos, la cabeza un poco elevada, la insistencia e colocar junto al cadáver del Che una revista con una foto de su rostro, para poder compararla".⁸

Según Susan Sontag, dicha cualidad hace suponer que la fotografía puede comunicar "una suerte de significado estable, revelar una verdad". Ese rasgo puede leerse en la presentación fotográfica del Che muerto: imagen tendiente a informar un suceso y comunicar un triunfo. Sin embargo, agrega Sontag, "la fotografía es siempre un objeto en un contexto, con lo cual el significado que se pretende adjudicar se disipará inevitablemente (...) una de las características centrales de la fotografía es el proceso mediante el cual los usos originales se modifican y eventualmente son suplantados por otros, ante todo, por el discurso artístico capaz de absorber cualquier fotografía".⁹

La circulación periodística de aquellas imágenes del

Che, obra del fotógrafo Freddy Alborta¹⁰ promovió, precisamente, usos variados. Sin ánimos de cerrar el universo de interpretaciones construidas en torno de ellas, Mariano Mestman reconstruye parte de ese itinerario, esquemáticamente dividido en intertextualidad ilustrada, popular y guerrillera.¹¹ En el primer caso, Mestman califica al artículo de John Berger "Che Guevara dead" (1968) como una pieza inaugural dentro de las múltiples interpretaciones que vinieron a disputar su significado. De la serie fotográfica realizada por Alborta, Berger se detuvo en aquella que muestra el cuerpo del Che sobre una camilla de hormigón, rodeado de sus captores, en una composición que lo remite, formal y emocionalmente, a "La lección de anatomía del doctor Tulp" de Rembrandt y al "Cristo Muerto de Mantenga"; remisiones alegóricas que Mestman ubica dentro de los reconocimientos ilustrados. En cambio, para los reconocimientos de tipo popular y guerrillero Mestman sugiere la evocación de otro tipo de competencia cultural, más atentas a la iconografía cristiana y revolucionaria. Racconto que indaga y documenta de manera acabada. En nuestro caso, y como parte de la historia cultural retratada, habremos de fijar la mirada en dos transposiciones emblemáticas de una misma fotografía: el uso cinematográfico que se hace en la citada película "La hora de los hornos" del rostro inerte del Che y el uso de esa misma fotografía en la viñeta final de la historieta "La vida del Che", obra guiada por Héctor Oesterheld y dibujada por Alberto y Enrique Breccia, hacedor éste último del mencionado desenlace gráfico.¹²

"La intervención (de Enrique Breccia) es clave para el acabado final de esta obra. El joven dibujante experimenta con rotulados, tramados mecánicos y cartulinas enyesada para componer los escenarios, revelando por entonces un talento excepcional".¹³

En ambos registros, el fílmico y el historietístico,

funciona como estrategia de cierre, sea de la primera parte del documental, subtítulo "Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación", sea de la narración dibujada que procura biografar la vida del guerrillero asesinado. Una suerte de epílogo común que parece conjugar lo persuasivo y lo emotivo de los relatos en esa imagen reconcentrada sobre el rostro de Guevara. Sin embargo, el hecho mismo de plasmarse en diferentes materias significantes hace de ambos pasajes fenómenos que sugieren tener en cuenta las materialidades a la hora de producir sentido. Recorte que nos lleva al análisis de las técnicas de fabricación y las modalizaciones que organizan la expectativa, no para apartarnos del contorno político-cultural en que se suceden, sino para inscribir ambas apuestas retóricas en el ámbito de la comunicabilidad en las que se juegan opacidades y transparencias propias de los sistemas de representación que conviven y batallan en una cultura.

2. FUGAS DE UMBRAL

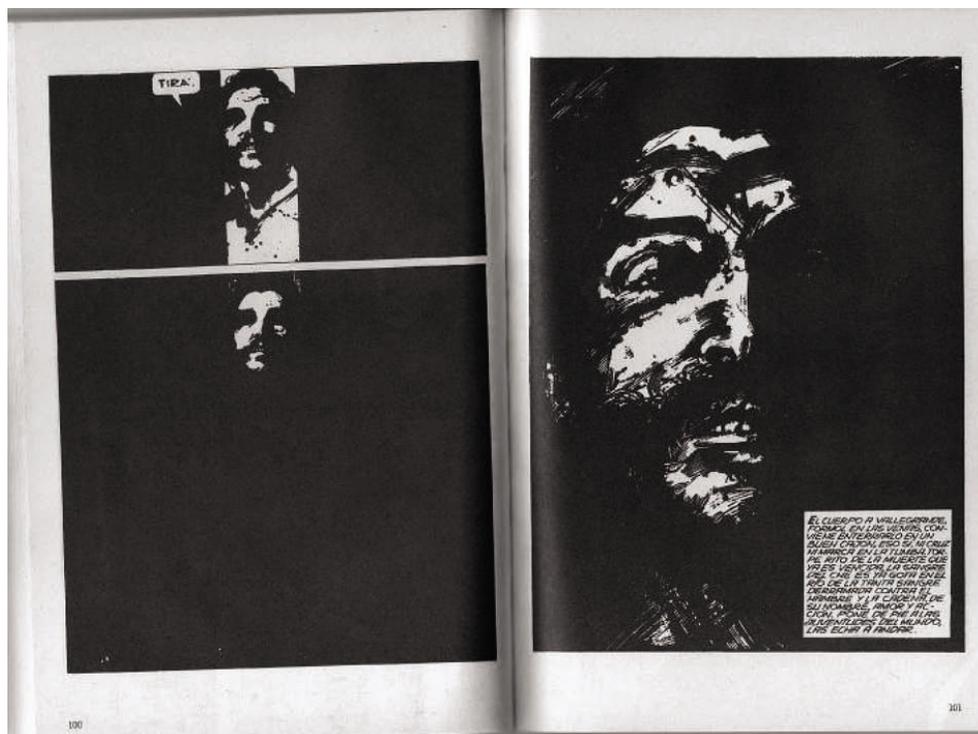
El vocablo umbral, en su definición de un trayecto (aspecto procesual), un espacio (carácter espacial) y un límite imprevisible (proceso entrópico), ofrece la posibilidad de pensar el desempeño de aquella imagen paradójica, ungida testimonio verosímil de un cadáver aunque inmediatamente reapropiada como bandera de la gesta revolucionaria. Varias razones, de índole diferente, arbitran nuestro propósito. A las mencionadas implicancias pragmáticas que aquel tiempo histórico tiene como elemento de juicio, podríamos agregar el valor icónico, indicial y simbólico en el que se juega el derrotero de aquella fotografía. Por un lado aparece como imagen sacra: mimética de un rostro *crístico* que interpela aún cuando haya sido constatada su finitud, el límite biológico que la muerte impone. Por otro deja leerse como imagen-huella de una tradición que procura recuperar espectros olvidados del largo proceso libertario: San Martín-montoneras-Irigoyen-

Perón-Che, por usar sintéticamente la cadena semántica que hizo propia la corriente revisionista nacional y popular. Finalmente, acuña las potencialidades de ser imagen-símbolo de una convención asumida por diferentes expresiones de izquierda, aquella que hace de esa imagen bandera de lucha y encarnación del virtuosismo revolucionario llevado hasta sus últimas consecuencias.

Estas posibles derivaciones son materia de estudio. Sin perderlas de vista, quisiéramos detenernos ahora en las transposiciones antes mencionadas. En un caso el pasaje va de la fotografía de prensa a la bio-

grafía dibujada. En el otro se pasa de la fotografía de prensa al documental-acción político, si se nos permite remitir dicha cualificación dentro de los bordes del documental político a secas. ¿Cuál es el uso de la fotografía? ¿Cuál es su apuesta estratégica? En ambas transposiciones existe un corrimiento temático, ya inscripto en el desplazamiento genérico. Ambas son de 1968: la biografía de enero de 1968; el documental fue estrenado en Italia en mayo de ese mismo año. Ambas, además, fueron censuradas por la llamada "Revolución Argentina", lo cual es ya un señalamiento de sus condiciones de producción. Las particularida-

Imagen 2



des que veamos en ellas responderá entonces a una pregunta general, común a los trabajos académicos que interrogan y se interrogan sobre el peso de las imágenes: ¿cómo someter las imágenes a los interrogantes específicos del historiador sin perder de vista sus particularidades significativas?

2.1. EL CHE MUERTO EN LA BIOGRAFÍA DIBUJADA “LA VIDA DEL CHE”.

La biografía dibujada del *Che* se ubica dentro de los bordes genéricos de la narración dibujada, aunque el pretendido carácter biográfico establece cambios normativos, ya que su estatuto referencial exige guiños de *objetividad* no contemplados en una historietita de naturaleza estético-ficcional. Dividida en siete capítulos, “La vida del Che” recorre, aleatoriamente, una historia personal signada por la coherencia y el humanismo, plasmado finalmente en la doctrina sobre el *nuevo hombre*. Solamente las escenas de combate y un difuso expresionismo en las proximidades del asesinato en la escuela de La Higuera alteran el carácter realista dado por Alberto y Enrique Breccia a la composición. Su carga moral, mientras tanto, aparece extremada por el pedagogismo de las citas verbales. Las anotaciones diarias del *Che* en Bolivia son las fuentes utilizadas por Oesterheld para autenticar el camino trazado, cuyas obvias referencias intertextuales no sólo buscan ganar objetividad, ese imposible, sino que se ajustan a un relato que intenta mostrar convicciones irrenunciables. La construcción de una vida ejemplar.

El proceso de radicalización política envuelve dicha producción. El asesinato del *Che* y la redefinición del peronismo aparecen como la expresión de un nuevo lazo entre cultura y política, fuertemente atravesado por el vínculo que entrelaza las relaciones entre el arte y la historia que le es contemporánea. Ser *la vanguardia* en los últimos años de la década del sesenta implicó una ardua discusión ideológica, no solo artística.

Si antes había primado la fuerza revulsiva, creativa e interventora del arte como sustrato ideológico de los movimientos de vanguardia, ahora se ponía en juego su propio significado. Una disputa que fijaba distintos espacios de autonomía respecto de lo político y hacia de compromiso, revolución y vanguardia artefactos verbales de alta disponibilidad.

La estrategia de cierre, con el rostro del Che y un anclaje verbal que busca, como diría Sontag, prender la diáspora común del sentido, surca las tensiones políticas y estilísticas de la época.¹⁴ El cuerpo ultrajado y escondido del guerrillero asesinado, representado con signos de figuración expresionista, adquiere mayor vitalidad que el rostro inerte de la fotografía de prensa. El plano y la luminosidad atestiguan el punto de vista recortado por la fotografía: la línea del rostro, el cuello, el parpado y la pupila del ojo, con el cristalino brillando por la luz que le llega frontalmente. La plasticidad otorgada a la mirada, sin embargo, sugieren una fijación que hace foco, a través de sus claroscuros, en el ojo del lector, a diferencia del extravío sugerido por la imagen fotográfica.

Teniendo en cuenta que la carga de afectividad de la imagen historietística es menor que la instalada por la fotografía o el propio congelado filmico, fundamentalmente por el refuerzo emocional que promueven dispositivos capaces de validar la autenticidad del referente. Así, la estética de cierre de la biografía dibujada conjuga texto e imagen en una estrategia que parece destinada a poner el acento en la enunciación antes que en el enunciado. Y la leyenda-epígrafe que acompaña la imagen del final propone un campo de reconocimiento que no pretende documentar el asesinato. Antes que eso, se ofrece como un modo de anuda la épica revolucionaria: “La cadena de su nombre, amor y acción, pone de pie a las juventudes del mundo, las hecha a andar”.

En ese registro se juega el significado de ese ritual creativo, “condición necesaria para que haya juego,

para que se instale cualquier proceso simbólico".¹⁵ La imagen se ofrece como encarnación de una virtud haciendo que texto e imagen cumplan funciones diferentes, estableciendo jerarquías oscilantes y un modo de composición que hacen a la elección enunciativa.¹⁶ Dichas gramáticas presuponen así una configuración, una manera de exponer, de exhibir, que interpela al lector sin poder ocultar los artificios del género, pero intentando convertir éste emulo de la fotografía de prensa en símbolo de las luchas de liberación regional.

2.2. EL CHE MUERTO EN EL DOCUMENTAL "LA HORA DE LOS HORNOS".

La escena final de la obra, el modo en que se prepara esa organización expeitoral, forma parte de la estrategia de cooperación interpretativa buscada. Se llega al primerísimo primer plano del *Che* fotografiado, a su congelamiento, luego de exponer las condiciones en que fue capturada aquella imagen. Se muestra la actividad del fotógrafo. El registro de otros dos guerrilleros abatidos, fuera de campo, tirados a un costado del lavadero en donde posan a la *presa* mayor: el *Che*. El desfile testificante, mudo, de los lugareños. Mientras la voz en off que acompaña la secuencia se pregunta:

¿Cuál es la única opción del latinoamericano? Elegir con su rebelión su propia vida, su propia muerte. Cuando se inscribe en la lucha por la liberación la muerte deja de la instancia final. Se convierte en un acto revelador, una conquista".¹⁷

En este cierre, a diferencia de la presentación biográfica dibujada, el *Che* no solo se muestra en su ejemplaridad sino que es la encarnación misma de la ética revolucionaria. El énfasis se posa en lo sacrificial antes que unirse estandarte de una épica futura: "El hombre que elige su muerte esta eligiendo también

una vida. Es ya la vida y la liberación misma totales".¹⁸ Congelada, la imagen del *Che* viene a imponer un deber. Apenas un pequeño zoom de la cámara, como si quisieran informarnos que eso es cine, y un tamborileo ritual acompañan el minuto y veinticuatro segundos de cierre. Un minuto y veinticuatro de esa imagen filmada de la fotografía. Continúa allí su zona oscura. La nariz rasgada. La mirada ligeramente perdida. La máscara en que convirtieron esa pose final.

La estrategia de cierre centrada en el primerísimo primer plano de cierre no exige por lo tanto la opti-

Imagen 3



mización estética del rostro mediante la iluminación o el maquillaje artístico; tan sólo un uso deliberado del montaje y del tiempo. Un cierre a la manera del cine primigenio, consagrado a las imágenes fijas de poses pre-configuradas y rostros enfatizados. La rostriedad de la imagen intenta cumplir así el papel de lo que Eisenstein llamó imagen-afección. Por fuera de sus rasgos superficiales, el rostro corresponde a la categoría simbólica de las pasiones; y en ello aparece acreditado el poder de la imagen: una anomalía pasional que escapa al simple paradigma racionalista de la comuni-

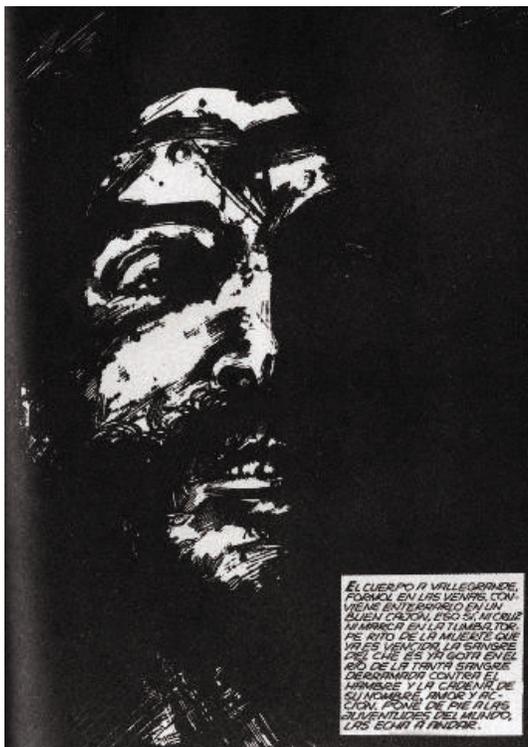
cación.¹⁹ Por encima de la pretendida referencialidad, el rostro mudo del Che adquiere una vitalidad acaso desconocida para aquellos que sólo querían informar su muerte.

Tanto en el documental como en la biografía dibujada las imágenes del *Che* muerto, las fotografías de Freddy Alborta distribuidas como la autentificación de su captura, marcan un nuevo estatuto fantasmagórico del guerrillero argentino. La omnipresencia señalada por Berger encontraba ahora, luego de que su asesinato fuera testificado, un rostro espectral. Un zombi que, desaparecido su cuerpo, flamea inestable en los umbrales de la muerte. Eduardo Grüner plantea que:

"(...) la literalidad del mito requiere la desaparición del cuerpo viviente que lo materializaba, aunque requiere también una sombra, algo de ese cuerpo que pueda ser imaginado como más allá de la muerte, como una continuidad flotante desprendida de su antiguo soporte físico. Algo ¿cómo qué?, ¿una mirada perdida, quizá?, ¿una semisonrisa?"²⁰

La imagen crítica puesta a circular y el ocultamiento del cuerpo del *Che*, recuperado en 1997, sirvieron así para que, desaparecido el mito, quedará la potencia de lo mítico. La circulación de su rostro, vestido de diferentes materias significantes y conforme a diferentes configuraciones enunciativas, recupera en dichas estrategias el sentido perturbador de la resemantización. Aún lo sigue haciendo. El *Che*, su efígie, sigue siendo *presa* de usos múltiples. Y su rostro, en la articulación de sema y soma, una mediación imprescindible para llenar de sentido(s) las representaciones que lo nombran.

Imagen 4



NOTAS

1. Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, páginas 137-139
2. No sólo la *izquierda peronista* alentaba cambios revolucionarios. Una multiplicidad de partidos de sesgo marxista o trokista, con sus brazos armados, sus militantes secundarios y sus publicaciones, ponía en "evidencia la crisis de las formas tradicionales y la búsqueda de nuevos canales de expresión" (Claudia Hilb y Daniel Lutzky, *La nueva izquierda argentina 1960-1980*, Bs. As., El Cid, 1977, página 18). Por otra parte, y de acuerdo con esta visión, el lenguaje de las NI "fue el espejo de la sociedad de la cual emergió: una sociedad en la que el "otro" era el enemigo, como lo fue sucesivamente la oposición en 1945/55". (C. Hilb y D. Lutzky, ob. Cit. página 27). Véase Tulio Halperin Donghi, *Ensayos de historiografía*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1996; Liliana de Riz, *Historia Argentina: La Política en suspenso 1966/1976*, Volumen 8, Buenos Aires, Paidós, 2000; James, Daniel (Dir.), *Violencia, proscripción y autoritarismo, 1955-1976*, Buenos Aires, Sudamericana, 2006.
3. Peter Berger, "Che Guevara muerto", en: Leandro Katz, *Los Fantasmas de Ñancahuazú*, Buenos Aires, La Lengua Viperina, 2010, página 25
4. La película fue producida y realizada por Fernando Solanas. La investigación y el guión del propio Solanas y de Octavio Gettino. Fue estrena en la IV Mostra Internazionale delle Nuevo Cinema en Pesaro, Italia, el 2 de Junio de 1968. En la Argentina se proyectó en forma clandestina entre 1968 y 1972, cuando comenzó a ser exhibida públicamente. Se subtítulo: "Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación" y esta dividida en tres partes, cada una de ellas fijada en ejes temáticos: 1-"Neocolonialismo y violencia". 2-"Actos para la liberación. Notas, testimonios y debate sobre las recientes luchas de liberación del pueblo argentino". 3-"Violencia y liberación". La primera parte esta dedicada "al Che Guevara y a todos los patriotas que cayeron en la lucha por la liberación nacional". La segunda "al proletario peronista forjador de la conciencia nacional de los argentinos". La tercera "al hombre nuevo que nace en esta guerra de liberación".
5. Beatriz Sarlo, *La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XIX, 2003, página 173.
6. "El mito de la transición puede considerarse una ficción a través de la cual se tramitó simbólicamente la brecha entre

la realidad y la expectación puestas en ellas. las vaguedades programáticas, la indefinición del verdadero lugar del intelectual en la revolución y en relación con la sociedad, la estética misma y su integración con las prácticas de la vida cotidiana de quienes no tenían acceso al mundo de la literatura: todo encontró explicación en el diagnóstico de la transición de de la toma revolucionaria del poder a la construcción del socialismo (Claudia Gilman, "Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina", Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, páginas 150-151).

7. Ibidem, página 154

8. Mariano Mestman, "La última imagen sacra de la revolución latinoamericana" en: revista *Ojos crueles*, N° 3, 2006, página 27

9. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977, página 116-117.

10. Véase *El día que me quieras* (1997), documental político dirigido por el artista Leandro Katz. La historia de esas fotografías, sacadas el 10 de Octubre de 1967 en el lavadero del Hospital de Vallegrande, Bolivia, fue publicada recientemente en el libro "Los Fantasmas de Ñancahuazú", con autoría del propio Katz. El libro cuenta además con ensayos de Freddy Alborta, John Berger, Jean Franco, Eduardo Grüner, Leandro Katz, Mariano Mestman y Jeffrey Skoller (KATZ, 2010). El trabajo reconstructivo de Katz permitió, entre otras cosas, configurar las condiciones en que fueron realizadas las tomas fotográficas y devolverles la identidad a *Willy* y al *Chino*, compañeros caídos junto al *Che* que yacían en un segundo plano y no circularon en las radiofotos de la época.

11. Véase Mariano Mestman, Ob. Cit. Una versión más corta de este artículo apareció en: *Litterature d'America, Dipartimento degli Studi Americani*, Università di Roma, N° 95, 2003, páginas 125-153. Y se volvió a publicar recientemente en el citado libro de Leandro Katz.

12. *Vida del Che* fue publicada en enero de 1968 editada por Jorge Álvarez y con prólogo de Eliseo Verón. Se divide en siete apartados: "Bolivia", "Ernestito", "El Chanco", "El Che", "Sierra Maestra", "El Yuro" e "Higueras". A propósito de éste último rótulo, Vásquez plantea que entre las imprecisiones de la obra original se llamó *Cuba libre* al diario *El cubano libre* y "La Higuera aparece nombrada como Higueras. Probablemente el error se debió a que Oesterheld tomó directamente de los diarios y revistas de la época los datos para la construcción del relato" (Laura Vázquez, *El oficio de las viñetas*.

La industria de la historieta argentina, Buenos Aires, Paidós, 2010, páginas 152-153.)

13. *Ibidem*, página 152. Subrayado nuestro.

14. Según Steimberg el estilo se define por un "conjunto de rasgos que por su repetición y remisión a modalidades de producción características permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, pertenecientes o no al mismo lenguaje, medio o género". (Oscar Steimberg, *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel-Colección del Círculo, 1998, página 53).

15. Ana Camblong, *Macedonio. Retórica y política en los discursos paradójicos*, Buenos Aires, EUDEBA, 2003

16. En este caso seguimos la propuesta de Filinich, para quien la diferenciación entre texto e imagen no implica una conceptualización divergente acerca del carácter del enunciado que ambos poseen, puesto que éste puede concebirse de manera amplia permitiendo "observar todo tipo de discurso como un enunciado, esto es, como una organización semántico-sintáctica que conlleva las huellas de la enunciación" (María Isabel Filinich, *Enunciación*, Buenos Aires, EUDEBA, 2005, página 18) Steimberg plantea que "la enunciación es un efecto de sentido global del texto, producido por el conjunto de las operaciones temáticas y retóricas que tienen lugar en su seno" (citado en: Mabel Tássara, *La percepción del narrador en el relato filmico*, en: "El Castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine", Buenos Aires, Atuel, 2001, página 78).

17. Octavio Getino y Fernando Solanas (realización y guión), *La hora de los hornos*, un film del grupo Cine Liberación, fecha de realización 1966-1968.

18. *Ibidem*.

19. A partir de la necesidad de que la Semiótica "afronte las viejas cuestiones del simbolismo (...) con las ideas de valor y eficacia, valor y moralización", Fabbri plantea que la afectividad reúne cuatro componentes: modal, temporal, aspectual y estético. Dichas cuestiones estilísticas aparecen extendidas al análisis de la significación en diferentes sustancias expresivas. (Paolo Fabbri, *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 1999, páginas 15).

20. Eduardo Gruner, "Una cuestión de detalles, Che", en: Leandro Katz, *Los Fantasmas de Nancahuazú*, Buenos Aires, La Lengua Viperina, 2010, páginas 9 y 10.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEM, Giorgio, *¿Qué es un dispositivo?*, Rivaless poche, Paris, 2007. Fuente: "¿Qué es un dispositivo?", en: <http://libertaddepalabra.tripod.com/id11.html>
- ALTAMIRANO, Carlos, *Intelectuales. Notas de investigación*, Buenos Aires, Norma, 2006
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986
- CAMBLONG, Ana, *Macedonio. Retórica y política en los discursos paradójicos*, Buenos Aires, EUDEBA, 2003
- DELEUZE, Gilles, *Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1986
- FABBRI, Paolo, *Tácticas de los signos*, Barcelona, Gedisa, 1995
- FABBRI, Paolo, *El giro semiótico*, Barcelona, Gedisa, 1999
- FILINICH, María Isabel, *Enunciación*, Buenos Aires, EUDEBA, 2005
- FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992
- GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003
- GINZBURG, Carlo, "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", en: *Mitos, emblemas, indicios*, Gedisa, Barcelona, 1999, páginas 185-240
- GRUNER, Eduardo, "Una cuestión de detalles, Che", en: KATZ, Leandro (2010), *Los Fantasmas de Nancahuazú*, Buenos Aires, La Lengua Viperina, 2010
- KATZ, Leandro, *Los Fantasmas de Nancahuazú*, Buenos Aires, La Lengua Viperina, 2010
- MESTMAN, Mariano, "La última imagen sacra de la revolución latinoamericana", en: revista *Ojos crueles*, Nº 3, 2006, páginas 23-46
- OESTERHELD, Héctor, BRECCIA, Alberto y BRECCIA, Enrique, *Evita / El Che*, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, 2007
- PEIRCE, Charles, (Selección e introducción de Sara Barrera), *La lógica considerada como semiótica. El índice del pensamiento peirciano*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007
- STEIMBERG, Oscar, *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel-Colección del Círculo, 1998
- STEIMBERG, Oscar, "La nueva historieta de aventuras: una fundación narrativa", en: Jitrik, Noe (Dir.), "Historia crítica

- de la literatura argentina", Volumen *La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emece, 2000, páginas 543-548
- SARLO, Beatriz, *La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XIX, 2003
 - SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977
 - TASSARA, Mabel, "La percepción del narrador en el relato fílmico", en: *El Castillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine*, Buenos Aires, Atuel, 2001
 - TRAVERSA, Oscar, "Aproximaciones a la noción de dispositivo", en: revista *Signo & Seña*, N° 12, Buenos Aires, Instituto de Lingüística, UBA, 2001
 - VAZQUEZ, Laura, *El oficio de las viñetas. La industria de la historietita argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2010
 - WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980

Registro Bibliográfico

COSSIA, Lautaro

"Retóricas del Che muerto. Entre la información y significación" en *La Trama de la Comunicación, Volumen 16, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, 2012.

RECIBIDO: 30/06/2011

ACEPTADO: 30/08/2011