

## EL CRISTO DE LOS GUERRILLEROS

FERNANDO IWASAKI<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** *Che Guevara, the Christ Figure of the Guerrilla Fighters.* In this article, we analyze the iconographic itinerary of the photograph of the dead body of Ernesto «Che» Guevara, as well as «Che» Guevara's impact on various forms of the imaginary, from his early reception in the Andean popular worldview to his transformation into a capitalist advertising icon. Such a process would not have been possible without the religious analogies of the original image and the iconographic dialogue between the figures of Jesus Christ and the "Che" Guevara.

**Keywords:** *Che, Guevara, Jesus Christ, guerrilla fighter.*

**REZUMAT.** *Che Guevara, figura hristică a luptătorilor de gherilă.* În acest articol vom analiza parcursul iconografic al imaginii cadavrului lui Ernesto «Che» Guevara, precum și impactul lui «Che» Guevara asupra diverselor forme ale imaginarului, începând cu receptarea sa în conștiința populară a comunității andine, până la transformarea sa într-un simbol al capitalismului. Un astfel de proces nu ar fost posibil în absența analogiilor religioase suscitade de imaginea originală și a dialogului iconografic dintre figura lui Iisus Hristos și cea a lui "Che" Guevara.<sup>2</sup>

**Cuvinte cheie:** *Che, Guevara, Iisus Hristos, luptător de gherilă.*

*San Ernesto de La Higuera  
le llaman los campesinos.  
Selvas, bosques y montañas,  
patria o muerte su destino.  
Víctor Jara, «Samba del Che»*

---

<sup>1</sup> **Fernando IWASAKI** (Lima, 1961) es un historiador, crítico y escritor interesado en los estudios culturales con énfasis en las identidades, los imaginarios, las globalizaciones, la literatura comparada y la historia de las religiones. Es autor de *Extremo Oriente y Perú en el siglo XVI* (1992), *Republicanos: cuando dejamos de ser realistas* (2008), *Mínimo común literario* (2014), *Nueva Corónica del Extremo Occidente* (2016) y *¡Placa, Señor, tu ira! Lo maravilloso y lo imaginario en Lima colonial* (2018), entre más de treinta libros que incluyen novelas, ensayos, relatos, crónicas y compilaciones de artículos. Es doctor en Historia de América y profesor de Retórica en la Universidad Loyola Andalucía de Sevilla. E-mail: fiwasaki@uloyola.es

<sup>2</sup> The abstract has been translated into Romanian by Ioana-Gabriela Nan.

CON INDEPENDENCIA DE las posibles aversiones o simpatías que convoque la personalidad de Ernesto «Che» Guevara, no es posible negar la universal dimensión icónica de su figura, fenómeno que reclama una interpretación que vaya más allá de una lectura ideológica. Por lo tanto, nuestra hipótesis consiste en proponer que el proceso comenzó con la célebre fotografía del cadáver del guerrillero argentino -ejecutado en Bolivia en octubre de 1967- porque las imágenes del «Che» Guevara fueron «leídas» desde distintos puntos de vista y las nuevas lecturas transformaron las imágenes y les dieron otros significados.



**Figura 1.** Cadáver del «Che» Guevara, foto de Freddy Alborta (1967)

La instantánea del comandante -rodeado de militares- fue tomada para acreditar la muerte del «Che» Guevara ante la incredulidad de los periodistas y con propósitos estrictamente policiales. Sin embargo, como el «Che» era un revolucionario y no un delincuente común, la imagen de su cuerpo sin vida evocó de inmediato las fotografías de otros jefes revolucionarios asesinados, como los mexicanos Emiliano Zapata (1919) y Pancho Villa (1923).



**Figura 2.** Emiliano Zapata (1919)



**Figura 3.** Pancho Villa (1923)

Por otro lado, ninguna obra artística es portadora de un único sentido artístico, porque la mera contemplación la transforma incluso a costa del significado concebido por su autor-creador. Uno de los ejemplos más representativos lo encarnan las variaciones gráficas de *La libertad guiando al pueblo* (1830) de Eugène Delacroix, estudiados en profundidad por Nicos Hadjinicolaou en *La producción artística frente a sus significados* (1981). Así, siguiendo el modelo de las mutaciones de la obra de Delacroix, suponemos que aunque las fotografías del cadáver del «Che» Guevara tenían un propósito documental y periodístico, su vertiginosa difusión y su consumo masivo las convirtieron en un híbrido a caballo entre la estampa religiosa y la obra de arte, con recorridos distintos en el cono sur andino y en el resto del mundo occidental. En consecuencia, nuestra idea es hacer dialogar la icónica foto del cadáver del «Che» Guevara con otras imágenes que la enriquecieron con lecturas épicas, míticas y religiosas, extrayéndola del contexto periodístico-policial en que fue tomada y que construyó una «narrativa» iconográfica nueva dentro de esos mismos cauces épicos, míticos y religiosos.

En América Latina en general y en los Andes en particular, el culto al Cristo yacente es una devoción de origen español muy arraigada en las clases populares y venerada desde los tiempos coloniales en las iglesias mayores. Durante la Semana Santa dichas imágenes talladas en madera recorren las calles en procesión, gracias a hermandades o cofradías que invocan los nombres de Santo Entierro o Santo Sepulcro, porque representan el cadáver de Jesucristo desclavado de la cruz.



**Figura 4.** Cristo Yacente de Tucumán (Argentina)



**Figura 5.** Santo Sepulcro de Huancavelica (Perú)



**Figura 6.** Santo Sepulcro de Cochabamba (Bolivia)

La mirada popular asoció desde un primer momento la fotografía del «Che» Guevara con la iconología del Santo Sepulcro (los periodistas destacaron que los campesinos del poblado de La Higuera cuchicheaban que el guerrillero “parecía Cristo” y hasta nuestros días se le recuerda en la zona como «San Ernesto de La Higuera»), pero en la memoria andina existía la imagen de otro cuerpo yacente: el cadáver del Inca ejecutado por los conquistadores españoles, ejecución que en numerosos poblados andinos todavía se representa como «La muerte del Inca» y cuyas primeras representaciones las encontramos en la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (circa 1615) del cronista indio Felipe Guamán Poma de Ayala.



**Figura 7.** Ejecución del Inca Atahualpa, Guamán Poma de Ayala

El cadáver del inca fue un gran motivo iconológico de la pintura peruana del siglo XIX y su máxima expresión es *Los funerales de Atahualpa* (1865) del pintor piurano Luis Montero, obra realizada en Florencia y trasladada a Lima con gran boato en 1868. Desde entonces es la pieza más valiosa del Museo de Arte de Lima.



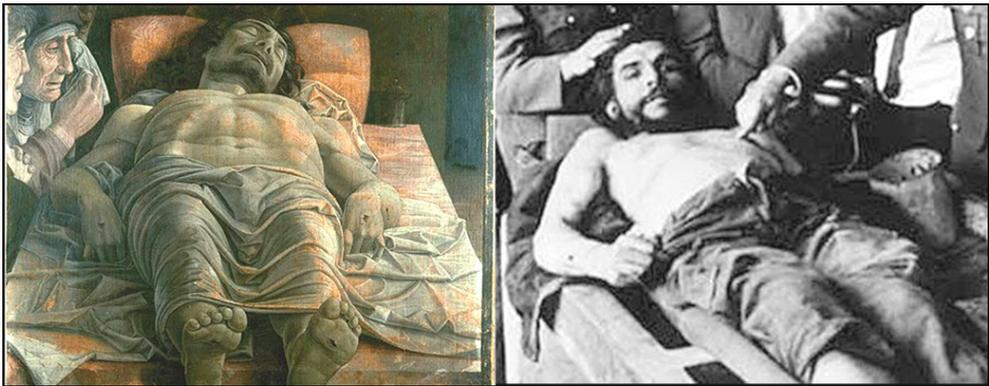
**Figura 8.** Los funerales de Atahualpa (1865) de Luis Montero

Sin embargo, la fotografía del cadáver del «Che» Guevara también fue contemplada por un público más vasto, ajeno a las devociones populares de los países andinos y con un acervo iconológico muchísimo mayor y más sofisticado, que casi de inmediato reemplazó a los Cristos yacentes andinos por imágenes renacentistas europeas como el *Cristo Morto* (circa 1475) de Andrea de Mantegna y la *Lección de Anatomía del profesor Tulp* (1632) de Rembrandt.

El pintor, crítico de arte y escritor británico John Berger (1926-2017) escribió a fines de los 60 un apunte titulado «Che Guevara Dead», compilado en *The Moment of Cubism and Other Essays* (1969). En aquel texto John Berger explicó las razones por las cuales la foto del cadáver del «Che» Guevara dialogaba con los lienzos del Mantegna y Rembrandt. Así, con respecto al lienzo del Mantegna apuntó Berger:

“El cuerpo se ve desde la misma altura. Las manos están en idéntica posición, los dedos curvados en el mismo gesto. El paño sobre la parte baja del cuerpo está arrugado y dispuesto de la misma manera que los pantalones verde oliva, manchados de sangre y desabrochados, de Guevara. La cabeza se levanta en un mismo ángulo. La boca se ve igual de floja y carente de expresión. Los ojos de Cristo han sido cerrados y junto a él hay dos dolientes. Los ojos de Guevara están abiertos, porque

no hay dolientes: sólo el coronel, un agente de inteligencia norteamericano, un grupo de soldados bolivianos y treinta periodistas. Una vez más, la similitud no debe sorprender. No hay tantas formas de exhibir a un criminal muerto. Sin embargo, en esta ocasión la semejanza va más allá de lo meramente gestual o funcional. Los sentimientos que me produjo esta foto en la primera plana del diario vespertino en la tarde del miércoles, fueron muy cercanos a lo que -no sin cierta imaginación histórica- yo había asumido como la reacción que un creyente de la época tendría frente al cuadro del Mantegna. Comparativamente, el poder de una fotografía es de menor duración. Cuando hoy miro la foto sólo puedo reconstruir mis primeras emociones incoherentes. Guevara no era ningún Cristo. Si vuelvo a ver el Mantegna en Milán veré en él el cuerpo de Guevara. Pero esto es sólo porque en algunos casos extraños, la tragedia de la muerte de un hombre completa y ejemplifica el sentido de toda su vida. Soy extremadamente consciente de eso respecto de Guevara y algunos pintores también fueron una vez conscientes de ello respecto de Cristo. Tal es el grado de correspondencia emocional” («Che Guevara Dead»..., p. 44).



**Figura 9.** Cristo Morto (Mantegna) y el «Che» Guevara (Freddy Alborta)

En cuanto a *La lección de anatomía* de Rembrandt y la foto del cadáver del «Che» Guevara, Berger desgranó también sus paralelismos:

“Existe una semejanza entre esta fotografía y la pintura de Rembrandt la *Lección de anatomía del Profesor Tulp*. El lugar del profesor lo ocupa un coronel boliviano, impecablemente vestido. Las figuras a su derecha observan el cadáver con el mismo interés, intenso pero impersonal, que los doctores ubicados a la derecha del profesor. La misma cantidad de figuras hay en el Rembrandt que en el establo de Vallegrande. El aire de quietud del cadáver y su ubicación respecto a las figuras que se

inclinan sobre él, son asimismo muy similares. Nada de ello debería sorprender, ya que la función de las dos imágenes es la misma: en ambas se muestra un cadáver siendo formal y objetivamente examinado. Más aún, ambas apuntan a hacer de los muertos un ejemplo: en una, para el avance de la medicina; en la otra, como una advertencia política. Existen miles de fotografías de muertos y de víctimas de masacres, pero en raras ocasiones se trata de una demostración formal. El Doctor Tulp está mostrando como ejemplo los ligamentos del brazo del cadáver y lo que él dice es aplicable al brazo de cualquier hombre normal. El coronel está mostrando como ejemplo el destino final -decretado por la «divina providencia»- de un reconocido líder guerrillero, y lo que dice apunta a hacerse extensible a todos y cada uno de los guerrilleros del continente” («Che Guevara Dead»..., p. 43).



**Figura 10.** La lección de anatomía (Rubens) y el «Che» Guevara (Freddy Alborta)

Aquel brevísimo apunte de John Berger -artista plástico, crítico de arte y escritor de ficciones- demostró hasta qué punto una instantánea tomada con fines más bien policiales y quizá denigratorios, perdió su significado original gracias a las miradas significantes de los distintos públicos que interpretaron la escena desde sus respectivos acervos culturales y puntos de vista. Así concluyó Berger su reflexión:

“La fotografía muestra un instante: aquel en que el cuerpo de Guevara, preservado artificialmente, se ha convertido en un mero objeto de demostración. En ello descansa su horror inicial. Pero ¿qué es lo que se intenta demostrar? ¿Acaso ese mismo horror? No. Se trata de probar, en el propio momento del horror, la identidad de Guevara y -supuestamente- el carácter absurdo de la revolución. Pero, en virtud de ese mismo propósito, el instante se ve trascendido. La vida de Guevara y la idea o el hecho de la revolución, inmediatamente invocan procesos que precedieron a ese instante y que hoy continúan. Hipotéticamente, la única manera a través de la cual el propósito de quienes montaron y autorizaron semejante fotografía podía haber sido logrado, era preservando artificialmente, en aquel instante, el estado total del mundo tal como era: esto es, deteniendo la vida. Sólo así habría podido negarse el contenido vital del ejemplo de Guevara. Por lo tanto, o bien la fotografía no significa nada porque el espectador no tiene la menor idea de lo que ella implica, o bien su significado rechaza (o cualifica) aquello que demuestra. Frente a esta fotografía, en cambio, nos vemos obligados, o bien a descartarla por completo, o bien a completar su significado por nuestra cuenta”. («Che Guevara Dead» ..., pp. 46-47).

Así, empeñado también en completar aquel significado por su cuenta, el periodista polaco Ryszard Kapuściński viajó a Bolivia en 1974 para escribir un reportaje sobre la huella del «Che» Guevara en los poblados por donde actuó. Como polaco, Kapuściński estaría familiarizado con el imaginario y la iconología del catolicismo y por eso tituló su crónica «Cristo con un fusil al hombro», porque en la Universidad de San Andrés de La Paz descubrió un mural donde había “un retrato del Che Guevara, un dibujo que representa a Cristo con un fusil al hombro” (Ryszard Kapuściński. [1975] 2010. *Cristo con un fusil al hombro*. Barcelona: Anagrama, p. 71). Sin embargo, lo interesante fue el texto de contraportada que Kapuściński redactó para la edición polaca de 1975 y que reprodujo la primera edición española de 2010:

“Poco después de la muerte del Che Guevara, el pintor revolucionario argentino Carlos Alonso pintó un cuadro que inmediatamente se hizo famoso en toda América Latina y que, multiplicado en miles de copias, apareció en forma de cartel en los muros de La Habana y de Caracas, en las aulas universitarias de Lima y de Santiago de Chile, en las viviendas

de los obreros brasileños y en las chozas de los campesinos mexicanos. Alfonso había pintado una figura de Cristo con un fusil al hombro, figura que, por su aspecto y su atuendo, recordaba la de un guerrillero, fuera éste cubano, boliviano o colombiano. En los países de las dictaduras militares, la policía arrancaba el cartel de los muros; en Paraguay dieron con sus huesos en la cárcel los estudiantes que habían aprovechado la noche para pegarlo en las calles de Asunción. El cuadro de Alonso se ha convertido desde entonces en el símbolo artístico del luchador, del guerrillero, del hombre que, arma en mano y en las peores condiciones, combate la violencia y la arbitrariedad en su lucha por un mundo diferente, justo y bueno con todos los seres humanos”.

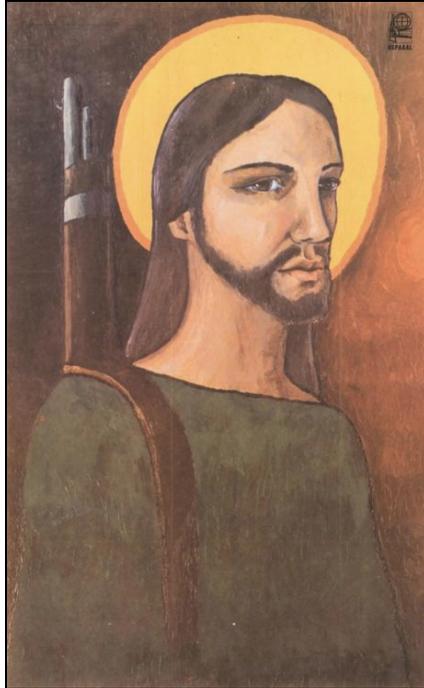
Debemos precisar que el texto de contraportada de Kapuściński tenía algunas inexactitudes. Carlos Alonso, en efecto, fue un prestigioso pintor argentino cuyo tema recurrente para formular denuncias sociales era la carne de vacuno y su entorno de matarifes y carnicerías. Carlos Alonso había nacido en Tunuyán en 1929 y trasladó la escena del cadáver del «Che» Guevara al contexto del matadero en diálogo con la célebre imagen de Rembrandt.



**Figura 11.** El «Che» por Carlos Alonso

No obstante, a fines de los 60 vivió en Tilcara el escultor tucumano Diego Edmundo Villarreal, cuya hija -Ana María Villarreal, viuda del guerrillero Roberto Mario Santucho- fue una de las víctimas de la Masacre de Trelew, perpetrada por la marina argentina en agosto de 1972. Diego Edmundo Villarreal se trasladó desde Salta hasta la Patagonia para recoger el cadáver de su hija y lo llevó de regreso hasta su ciudad para enterrarla. Don Diego era un hombre conservador de profunda fe, pero talló un crucificado de madera con heridas de bala en memoria de su hija y lo donó en 1973 a la iglesia de Tilcara, donde fue conocido como el «Cristo Guerrillero». Aquella imagen tenía el mismo nombre del óleo del artista cubano Alfredo Rostgaard, que representaba a Cristo con un fusil al

hombro y que circuló por varios países latinoamericanos en forma de cartel. Es posible que Kapuściński fusionara esas tres historias.



**Figura 12.** «Cristo Guerrillero» de Alfredo Rostgaard (1969)

En cualquier caso, si asumimos que la imagen del cuerpo sin vida del «Che» Guevara adquirió significaciones religiosas en general y cristológicas en particular, su itinerario simbólico requería una apoteosis; es decir, una ascesis o resurrección, un «regreso a la vida», como lo estableció Joseph Campbell en *The Hero With a Thousand Faces* (1949). Por lo tanto, si el «Che» adquirió la inmortalidad gracias a una fotografía, no debería extrañarnos que su resurrección fuera también fotográfica.

El 5 de marzo de 1960 el fotógrafo cubano Alberto Díaz -mejor conocido como Alberto Korda- hizo un discreto retrato de los líderes de la Revolución durante los funerales de las víctimas del carguero «La Coubre». Sobre el estrado se encontraban en primera fila Fidel Castro, Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, mientras que en la segunda fila el lente de Korda atrapó el rostro furioso de Ernesto «Che» Guevara. Aquella foto de grupo jamás llegó a publicarse y los negativos se archivaron en un cajón durante siete años.



Figura 13. «Che» Guevara por Alberto Korda (1960)

A fines de 1967 el editor italiano Giangiacomo Feltrinelli viajó a Cuba en busca de reliquias del «Che» Guevara y regresó a Italia con dos tesoros. A saber, un prólogo de Fidel Castro para la edición en italiano de los últimos diarios del «Che» y los negativos que Alberto Korda jamás pudo publicar en Cuba. Feltrinelli deseaba usar el primer plano del rostro del «Che» para la cubierta del libro y como reclamo para los carteles de la promoción. *Diario del «Che» in Bolivia* se publicó en julio de 1968 y aquella imagen de Korda supuso la resurrección de Ernesto «Che» Guevara.



Figura 14. Portada del Diario del «Che» en Bolivia (1968)

La foto del «Che» tuvo tanto éxito que Feltrinelli lanzó al mercado un *poster* titulado *Che in the Sky with Jacket* para que los clientes lo asociaran con *Lucy in the Sky with Diamonds* de The Beatles, aunque la popularidad de la foto fue consecuencia de las sucesivas manipulaciones de la portada de Feltrinelli. Así, en el mismo año de 1968 el irlandés Jim Fitzpatrick hizo un fotograbado con contraste y el «Che» subió a los cielos.



**Figura 15.** El «Che» por Jim Fitzpatrick (1968)

De hecho, ni siquiera había terminado el año de 1968 cuando el poeta y cineasta Gerard Malanga falsificó la estética de Andy Warhol para componer un díptico *pop* con la foto de Korda, que dialogaba con los que Warhol había dedicado a Marilyn Monroe (1962) y John Lennon (1972), inaugurando así la primera «deslocalización» revolucionaria del «Che» Guevara, vertiginosamente convertido en icono artístico. En el colmo de la impostura, Warhol jamás denunció la falsificación sino que registró la autoría para cobrar derechos y *royalties* porque la imagen del «Che» comenzó a generar plusvalías de inmediato.



**Figura 16.** Che Guevara **Figura 17.** Marilyn Monroe **Figura 18.** John Lennon

Desde entonces y sobre todo a partir de la caída del Muro de Berlín en 1989, la foto de Korda, el contraste de Fitzpatrick y el grabado de Warhol se fusionaron para convertirse en un logo, una marca y un icono independientes de su significado revolucionario original, como lo demuestra la constelación de representaciones de la imagen resucitada y apoteósica del Che «Guevara» promocionando coches de lujo, bebidas alcohólicas, festivales de teatro, bebidas energéticas, muñecos de acción o restaurantes de alta cocina:



**Figura 19.** «Che» Guevara y Vodka Smirnoff (2000)



**Figura 20.** «Che» Guevara y Mercedes Benz (2011)



Figura 21. «Che» Guevara y bebidas energéticas



Figura 22. «Che» Guevara y fiesta gay (Barcelona, 2010)



Figura 23. Action Man del «Che» Guevara



Figura 24. «Che» Guevara Haute Cuisine

Titulamos nuestras cavilaciones «El Cristo de los Guerrilleros», a propósito de la fotografía del cadáver del «Che» tomada en octubre de 1968. Pensamos que nuestro recorrido gráfico ha conseguido demostrar el itinerario artístico e iconográfico que convirtió al «Che» en un icono *cuasi* religioso, independizado de su original sentido revolucionario-ideológico. Por eso mismo era inevitable que surgiera el sustantivo «Chesucristo», síntesis de dos iconos que han evolucionado de lo plástico a lo académico.

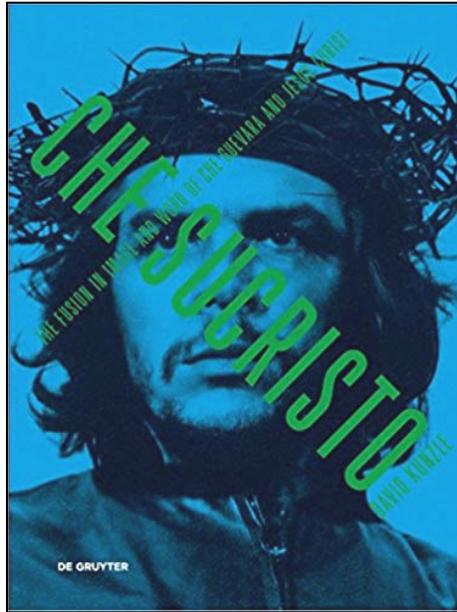


Figura 25. *Chesucristo* (2015) de David Kunzle

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVIZURI, Verushka. 2012. «Chevolución, Chesucristo: historia de un ícono en dos clichés», en *Caravelle* # 98. Université de Toulouse: Toulouse, pp. 135-148.
- BERGER, John. 1974. «Che Guevara Dead» en *The Looks of Things*. New York: Viking Press, pp. 42-53.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1982. *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Editorial Nueva Imagen.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe [1615] 2008. *Nueva Corónica y buen gobierno*, 3 vols. Edición y prólogo de Franklin Pease G.Y. México: Fondo de Cultura Económica.
- HADJINICOLAU, Nicos. 1981. *La producción artística frente a sus significados* [Trad. de Uxo Doyhamboure y Óscar Barahona]. México: Siglo XXI Editores.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard 2010. *Cristo con un fusil al hombro* [Trad. de Ágata Orzeszek]. Barcelona: Anagrama.
- KUNZLE, David. 2015. *Chesucristo. Die Fusion von Che Guevara und Jesus Christus in Bild und Text*. Zurich: De Gruyter.