

## **El Che Guevara en el teatro latinoamericano: *Compañero* de Vicente Leñero.**

**Silka Freire**

**(Universidad de la República, Uruguay)**

### **1-Los mitos también dudan**

Nos interesa examinar aquí la funcionalidad del referente histórico en relación con un personaje de especial impacto en la evolución socio política de América Latina como es la figura del argentino Ernesto Guevara de la Serna (1928-1967) a través de la visión ofrecida por la pieza *Compañero*, escrita por Vicente Leñero y publicada originalmente en 1970<sup>1</sup>. En esta pieza nos encontramos con la dramatización de los últimos días de Guevara en tierras bolivianas, luchando tanto contra sus enemigos, como con la naturaleza y consigo mismo. De acuerdo a lo expresado por el dramaturgo su obra tiene como documento fundamental el famoso Diario del Che<sup>2</sup>, libro de especial impacto a partir de la década del 70 en la juventud latinoamericana y que cuenta con traducciones a diferentes lenguas. A esta obra se le suman las opiniones vertidas por el periodista francés Régis Debray quien, en su libro *¿Revolución en la revolución?*<sup>3</sup>, demuestra conocer de primera mano la situación de Guevara en la etapa de lucha boliviana. Estas dos fuentes contribuyen a la conformación dramática de la base ideológica del personaje central, mientras que el libro de los periodistas bolivianos Luis González y Gustavo Sánchez-Salazar, *The Great Rebel: Che Guevara in Bolivia*<sup>4</sup>, es utilizado a efectos de obtener detalles más precisos sobre su arresto y asesinato como también confirmar la tremenda impresión que su cadáver provocó tanto en quienes lo ejecutaron como en los campesinos que vieron en su rostro de ojos abiertos y expresión pacífica una inevitable semejanza con la imagen de Cristo, convirtiéndolo inmediatamente en "*santo Che*" en la expresión popular y conmovida del campesinado.

<sup>1</sup> La primera publicación fue en la revista mexicana *Diálogos* 5.2 (1970); 14-27. Para este trabajo utilizaremos la publicada en *Teatro Documental. Vicente Leñero*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1985. Las citas se remitirán a la misma.

<sup>2</sup> Ernesto Guevara. *Diario del Che*. Montevideo, Tae, 1995

<sup>3</sup> Régis Debray. *¿Revolución en la revolución?*. La Habana, Casa de las Américas, 1967.

<sup>4</sup> Luis González, G. Sánchez. *The Great Rebel. Che Guevara in Bolivia*. New York, Grove Press, 1969.

Teniendo en cuenta estas referencias bibliográficas, y especial y fundamentalmente, la fuente directa del diario del guerrillero a pocos años después de su asesinato, el autor mexicano pretende encontrar en el discurso dramático una visión particular que se aleje de la mitificación con la que inevitablemente había entrado en la historia y de la insoslayable defenestración que su conducta también había provocado. A propósito de la intención que lo llevó a escribir esta pieza el propio Leñero afirma:

El plan general de mi obra fue un intento de desmitificación. Yo quería para mí mismo, ante todo, para aclarar y sopesar mis propias ideas-reflexionar libremente sobre Ernesto Guevara. Al hacerlo en una obra de teatro, yo estaría construyendo un personaje propio que no obstante provenir de una figura histórica, sería gobernado por las leyes internas de mi obra.<sup>5</sup>

Esta postura será la que determine una construcción estricta de un personaje dramático pretendidamente alejado tanto de su encumbramiento heroico como de la leyenda menospreciante. Para esto Leñero usará un recurso nada original como el del desdoblamiento de la figura del Comandante en dos personajes: Comandante 1, quien defenderá el plano teórico y completamente idealista de la empresa revolucionaria, mientras que, en el lado opuesto, surge el Comandante 2, práctico, decidido, activo, en suma: guerrillero. El tema tan transitado del doble y sus posibilidades teórico prácticas vuelve a dejar sus réditos para dramatizar los enfrentamientos y contradicciones a las que se vio enfrentado un personaje de las características tan particulares y definidas como lo fue Ernesto Guevara. Dejamos a un lado las posibilidades de estudiar este mecanismo como un ejemplo más de la teoría del doble, puesto que no es el objetivo de nuestro trabajo, pero sí lo señalamos como base para la construcción del personaje que tiene en su inmediato referencial tanto la cualidad de héroe como la de villano.

A efectos de establecer el proceso de creación que supone, desde la óptica del teatro documental, mostrar al mito en su versión cotidiana, estableceremos los puntos de contacto entre el autor y su fuente principal el diario de campaña y a la vez insertaremos como documento adjunto una de las primeras y más conocidas biografías sobre la vida de Guevara escrita por su amigo Ricardo Rojo y publicada al

---

<sup>5</sup> Judith Bisset. "El drama histórico y documental de Vicente Leñero". *Teatro Documental Vicente Leñero*, ob. cit., p. 11.

año siguiente de su muerte con el título: *Mi amigo el Che*<sup>6</sup>, a efectos de tener una visión de la elaboración del discurso testimonial que sirve en parte de base a la conformación que el discurso histórico comenzaba a realizar de la controvertida figura de un combatiente que, con el tiempo, alcanzó características de verdadera leyenda.

La función referencial en este caso toma como eje para la construcción discursiva la del hombre-personaje tomado en los últimos meses de vida, dejando atrás para siempre el joven nacido en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe (Argentina) perteneciente a una familia de clase media y con una promisoriosa carrera de médico por delante, también deja fuera de esta visión al exitoso guerrillero reconocido unánimemente como uno de los más importantes hacedores de la Revolución Cubana de 1959, que derrocó al gobierno de Fulgencio Batista y en la cual supo servir primeramente como encargado de las finanzas hasta 1961 y luego como Ministro de Industria desde 1961 a 1965, cargo que abandonó como etapa previa a su viaje a Bolivia. En el drama se descarta su labor diplomática. Guevara fue un viajero constante tratando de lograr los imprescindibles lazos internacionales de cooperación y ayuda para con una revolución, que desde cualquier punto de vista, cambió el escenario político de América Latina. También queda afuera su reconocida actividad negociadora, su convicción férrea en sus principios éticos y políticos y en las estrategias que debían ser escogidas para desarrollar el camino hacia un socialismo realmente revolucionario, que lograra nuevas formas de relacionamiento con un mundo claramente subdesarrollado. Un contexto en el cual el comercio estaba equivocadamente definido por la política en vez de ser ésta la que definiera las pautas comerciales que aseguraran una forma justa de la distribución de la riqueza, mediante una economía que apuntara a la equidad y a la seguridad de una vida digna dentro de un contexto marcado por altos índices de pobreza. Todos estos factores fundamentales de su acción político-revolucionaria no tienen cabida en la obra *Compañero*, pero sí su conducta que lo señaló siempre como ejemplo de luchador incansable, apegado a sus principios revolucionarios y constituyéndose en una imagen viviente de la lucha armada.

---

<sup>6</sup> Ricardo Rojo. *Mi amigo el Che*, Buenos Aires, Legasa, 1994. La primera edición fue publicada en Argentina en 1968 por Editorial Jorge Alvarez.

Tampoco la etapa victoriosa y de reconocimiento público forma parte de la estructura dramática, sino que ésta se va a enfrentar con un guerrillero solitario, lejos y cerca de su Argentina natal, distante de Cuba y de los conflictos que tuvo que afrontar dentro de ella por su posición radicalizada que le significó serios problemas no sólo con Fidel Castro, sino con otros integrantes de la cúpula revolucionaria. Leñero construye al personaje a partir del fallido intento revolucionario que tiene como sede Bolivia y que terminará con su asesinato en Higuera en 1967. Recordemos que la identificación de su cadáver y el envío de sus restos a Cuba deberían esperar treinta años.

El interés teatral se centra en la aislada e infructuosa lucha que se llevó a cabo en tierras bolivianas, en un período que históricamente abarca desde su despedida de Cuba, a través de una carta a Castro fechada en abril de 1965, hasta su muerte en octubre de 1967. Para resaltar los momentos más importantes de este proceso revolucionario, tendremos en cuenta básicamente la información detallada que brinda Régis Debray en su libro *La guerrilla del Che*<sup>7</sup>. El escritor francés fue testigo y participante de parte de este proceso que había comenzado en 1963, cuando los sobrevivientes de una columna guerrillera peruana llegan en la clandestinidad a instalarse en La Paz, luego el proceso se va consolidando a comienzos de 1964 donde es decisiva la presencia de Masetti, amigo del Che, y encargado de Prensa Latina en Cuba, quien comienza su actividad guerrillera desde territorio argentino, en la provincia de Salta, constituyendo la frontera boliviano-argentina con la ayuda de militantes comunistas bolivianos que luego serían figuras claves en el grupo de Guevara. Dos años después, en 1965, se producirá el arribo de los guardaespaldas del Che: Pombo y Tuma, mientras que el líder permanece en Cuba adiestrando para su emprendimiento a los voluntarios y, en noviembre de 1966, se efectiviza la llegada del Che a Bolivia con documentación uruguaya bajo el nombre de Adolfo Mena González y en calidad de enviado especial de la OEA. Luego elegirá los alias de Ramón y, posteriormente, de Fernando, en su actividad como jefe del movimiento boliviano.

El comienzo de febrero de 1967 es indicado como la fecha en la cual parte el grueso de la columna cuyo objetivo es Río Grande al norte del país. En total, son veintisiete hombres (quince cubanos y doce bolivianos), quienes iniciarán

---

<sup>7</sup> Régis Débray. *La guerrilla del Che*. México, Siglo XXI, 1975.

realmente una marcha hacia la muerte. Los combates serán sumamente duros; en el proceso, se sumarán otros hombres, pero la deserción o la expulsión son factores que inciden en la derrota, porque se traducen en delaciones y éstas, en emboscadas. Las muertes y los detenidos se sumarán. Aunque la guerrilla obtenga algunos triunfos con pérdidas para el ejército y varios presos, durante este tiempo no logra el apoyo de los campesinos; solo cuenta con la solidaridad de los mineros en permanente lucha con el gobierno de Bolivia que, en junio de 1967, decreta el estado de sitio. En ese mismo mes, en una emboscada, muere Tuma, pérdida fundamental para el grupo y especialmente para Guevara. Al mes siguiente, las Fuerzas Armadas asumen la responsabilidad del gobierno y, a fines de agosto, una trágica emboscada en Vado del Yeso, producto de la información de dos desertores, producen bajas más que importantes -entre ellas, las de Joaquín, Braulio y Tania- sumando diez, entre los caídos en combate y los asesinados posteriormente. A partir de allí, el seguimiento del ejército se hace más contundente para consumarse el domingo ocho de octubre en la Quebrada de Churo, donde matan a cuatro guerrilleros, aprisionan a tres -que serán ejecutados en el mismo día-, matan a Juan Pablo Chan, el Chino dirigente peruano, y al boliviano Simón Cuba, alias Willi, y, al día siguiente, a Ernesto "Che" Guevara. Se señalan como diez los sobrevivientes de este histórico episodio quienes, a su vez, se dividirán en dos grupos, pero finalmente solo son cuatro los que logran cruzar a pie la cordillera de los Andes, para llegar en febrero de 1968 a Chile, en donde son recibidos y acompañados por el entonces presidente del Senado, Salvador Allende. El periplo heroico había terminado; el saldo era por demás desfavorable; la muerte de la mayoría de los participantes era un resultado demasiado costoso y la muerte del Che, a los 39 años, lo hace entrar definitivamente como mártir de su causa en la historia latinoamericana y lo convierte claramente en una leyenda, que ha sabido sobrellevar victoriosamente los cambios políticos, el paso del tiempo, las críticas de los adversarios y la admiración de las generaciones posteriores. El asesinato de Higuera consolidó su perfil mítico y ayudó a convertirlo en un símbolo de lucha para más de un continente.

Con esta carga simbólica que trasciende tanto su actividad militante, como la de sus postulados políticos, comenzaron a surgir las versiones e interpretaciones sobre su vida, sus relaciones con el Partido Comunista de Cuba, las diferencias con el máximo dirigente de la isla, su incansable labor, la dedicación total a su trabajo

administrativo, la vida familiar, el deseo permanente de volver a la Argentina, junto con contactos e influencia en otras partes del mundo. Todo esto pasó a ser parte de la identidad de un hombre que fundamentalmente luchó por hacer sus sueños realidad, independientemente de la elección que haya hecho como mecanismo para lograrlo. Fue un idealista que no se conformó con la teoría y esa controversia entre el pensamiento y los hechos es lo que va a elegir Vicente Leñero para intentar explicar y explicarse las motivaciones, posicionamientos, renunciaciones y conflictos de un hombre que se ha considerado como el héroe latinoamericano del siglo XX. La biografía de su amigo Ricardo Rojo lo define de esta manera:

Si tuviera que definir a Guevara entonces diría que buscaba a tientas lo que quería hacer con su vida, pero estaba completamente seguro de lo que **no** quería que ella fuera. [énfasis del autor]<sup>8</sup>

Esta búsqueda permanente de un mundo más solidario por la vía de la práctica y con el aliciente de la victoria cubana, a la que abandona en un acto de total desprendimiento, pensando que su labor allí estaba cumplida y que el objetivo político-militar debía buscarse en otro lugar que, si bien él consideraba estratégico por estar en el corazón de América del Sur, en la práctica, la complicada geografía de las sierras bolivianas se convirtieron en una trampa, en un enemigo no previsto en vez de una ayuda para desarrollar sus tácticas guerrilleras, y lo enfrentaron a una situación muy diferente a la topografía cubana. El error en la elección de la región se señala como uno de los varios elementos que colaboraron para su derrota.

Dentro de este contexto histórico se conforma la figura dramática del Che a pocos años de su muerte, Leñero elige la doble visión y escoge la nominación de Comandante, para identificarlo en el texto, haciendo hincapié en su calidad de militar de la guerrilla que ostenta el grado más alto en la jerarquía de la armada cubana; los tres más importantes eran el de teniente, capitán y comandante, de esta manera se acentúa su carácter jerárquico frente al resto y su responsabilidad en la toma de decisiones. En cambio el autor elige como paratexto título el término Compañero, más afectuoso, popular y eximido de cualquier referencia castrense, lo desmilitariza, con lo cual lo hace más humano y reafirma su intención de mostrarlo

---

<sup>8</sup> Ricardo Rojo, ob cit ; p. 34

alejado de cualquier proceso de idealización, es simplemente un compañero en lucha pero también el referente más claro para la representación de ese término. Frente a una figura histórica de la envergadura de Guevara el dramaturgo va a tener que poner a prueba su capacidad de manejar determinados documentos con la mayor objetividad posible de manera de lograr una acertada visión del héroe y su último proyecto guerrillero.

Esta versión teatral de la vida de Guevara, por su fecha de publicación y estreno 1970, solo tres años después de su muerte, no tiene la posibilidad de contar con la abultada bibliografía que le ha sucedido y la extensa documentación que ha sido dada a conocer sobre la actividad del guerrillero, por lo tanto no ceñiremos básicamente a las tres fuentes que el propio dramaturgo reconoce como respaldo documental de su creación, acentuando la importancia de la cercanía con lo dramatizado lo cual es una característica de este tipo de expresión dramática que ficcionaliza en este caso un acontecimiento de especial impacto dado lo que significó el fin del guerrillero más polémico, en la Historia del continente americano del siglo XX. Según lo expresado por el propio Leñero el motivo central de su elección es el conocimiento; tratar de llegar por medios ficticios a configurar imágenes más cercanas y menos enigmáticas de Guevara.

El uso de un referente individual, personalizado y concretizado en un nombre simbólico lo utilizaremos para establecer y enfatizar las posibilidades que la poética en general y el género dramático en particular, a través de la inclusión de documentos, ofrecen de realizar afirmaciones que tengan el carácter de enunciados comprobables, posibilidad que es discutida desde el punto de vista teórico, pero que consideramos totalmente posible si tenemos en cuenta las producciones creadas en el cruce confuso entre el lo estrictamente histórico y lo razonablemente imaginario. Esta alternativa discursiva se encuentra en su mayoría dentro del género narrativo y se comprueba en la importante producción de novela histórica latinoamericana, desde la tradicional de comienzos del siglo XIX hasta mediados del XX, teniendo a A. Carpentier y *El reino de este mundo* de 1949 como el ejemplo de avanzada de lo que S. Menton (1993) <sup>9</sup> denomina: "nueva novela histórica",

---

<sup>9</sup> Mencionemos dentro de la literatura uruguaya *Bernabé! Bernabé!* de Tomás de Mattos de 1989 y tres ejemplos que coinciden en la fecha de su publicación 1993: *El archivo de Soto* de Mercedes Rein, *Una cinta ancha de bayeta colorada* de Hugo Bervejillo y Fernando Buttazzoni con *El príncipe de la muerte*. Para características de la novela documental: J. Rodríguez-Luis. *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*. México, FCE, 1997.

ubicándola treinta años más tarde entre 1979-1992 con títulos paradigmáticos como por ejemplo: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia publicada en 1980, *La guerra del fin del mundo* de M. Vargas Llosa de 1981, en 1983 aparece *Los perros del Paraíso* de Abel Posse y *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes es de 1987, nombres por demás significativos y que por razones de mercado tienen una mayor difusión que los ejemplos dramáticos que llegan a los receptores fundamentalmente por la vía del texto espectacular.

Es necesario recordar que la capacidad de afirmación en el caso del docudrama es de vital importancia porque expresa juicios opuestos al discurso periodístico o histórico sobre determinados acontecimientos y tiene como objetivo establecer alternativas de significado por lo cual lo representado a través del referente no se circunscribe únicamente a la expresión de un acto ilocucionario, sino que es una forma estética de producción de acontecimientos a partir de la semejanza entre lo representado y lo referido.

Partiremos de la base que el teatro documental por sus características intrínsecas permite la realización de aseveraciones y por lo tanto contiene la posibilidad de establecer un sistema de lectura contratextual creando un circuito de enfrentamiento de afirmaciones que le permiten al mundo ficticio la representación de lo *real*. A fin de establecer estas posibilidades recurriremos como marco teórico a la posición de Barbara Foley<sup>10</sup> con respecto a la capacidad de afirmación de la ficción con referentes documentados, en su caso específico dirigidos a las novelas clasificadas como Pseudo Factual Novel, Historical Novel, Modernist Documentary Novel y Afro Documentary Novel, cuyos rasgos constitutivos permiten la flexibilización no del término ficción, sino del alcance y la reformulación de la capacidad mimética de las producciones literarias que conforman su textualidad, sobre la base del entrecruzamiento de lo estético y lo histórico, sin llegar necesariamente a la estetización de la historia ni a la historización de lo estético, hecho que se demuestra en el docudrama donde se realiza un uso de las fuentes documentales en su versión original y manteniendo en lo posible sus rasgos enunciativos primordiales.

Barbara Foley plantea una reformulación del concepto de mimesis que la valoriza cualitativamente: "mimesis is constitutively a social and historical

---

<sup>10</sup> Barbara Foley, *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca. Cornell UP, 1986.



phenomenon” incorporando de esta manera el contexto en el cual se produce, la participación del mismo y expresando las necesidades de un entrecruzamiento de lo que P. Rabinowitz<sup>11</sup> para el género narrativo define como *authorial audience*, o sea las suposiciones que el autor debe tener acerca de elementos como los conocimientos históricos, las creencias, el mundo de valores, las posiciones políticas y religiosas de sus lectores, elementos de por sí sujetos a variaciones, la recepción es complementada con otro concepto hipotético como el de *narrative audience*,<sup>12</sup> que incluye la forma en que será recibido el texto de acuerdo a las convenciones literarias, tenga o no esta audiencia necesariamente conexión con la “realidad” planteada en el texto y las posibilidades de colmar las expectativas de la audiencia del autor y compartir su propuesta desde el punto de vista ideológico, tomando este término en el sentido más amplio.

La permanente copresencia del receptor en el trabajo del autor, como el reconocimiento de la participación de lo extratextual en la tarea de crear el significado como parte estructural del proceso mimético define y distancia notoriamente a esta postura teórica en su franca y cerrada oposición con las teorías que fijan su atención exclusivamente en la organización textual, como el caso paradigmático del Formalismo Ruso. Foley apunta a una revisión de la capacidad potencial del discurso mimético haciendo hincapié en la necesidad de incorporar lo extrareferencial como parte constitutiva del discurso al cual le adjudica la plena capacidad de representar lo no ficticio mediante la creación de lo que la autora describe como “analogous configuration” y que presupone en primera instancia la creación de un mundo ficticio que no pierde su capacidad de establecer mediante los personajes, espacio, tiempo y la representación de determinados acontecimientos, un ámbito de significación regido por el principio de correspondencia con la realidad, de manera de establecer a través de la similitud, no solamente un circuito más efectivo de comunicación con la audiencia, sino la posibilidad de realizar afirmaciones con valor de verdad.

En el caso del docudrama, como en la narrativa estudiada por Barbara Foley, esta equivalencia entre mundo ficticio y mundo real, adquiere un grado de complementariedad muy elevado, lo que activa y privilegia el mecanismo de la

---

<sup>11</sup> P. Rabinowitz, “Assertion and Assumption: fictional Patterns and the External World”, en *PLMA* 96-3 (1981); 408-419.

<sup>12</sup> La tipología se completa con las distinciones de: *ideal* y *actual audience*. Ver *Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences*, en *Critical Inquiry*, 4 (Autumn, 1973): 121-141.

referencialidad, no es la simple mención de un lugar o de un tiempo y personajes perfectamente identificables en el mundo cotidiano con el propósito de crear un necesario marco de realidad, sino que el hecho radica en que el objetivo del texto es trasladar las condiciones en las cuales se desarrollaron los hechos y mostrar las características más significativas de los personajes a partir de fuentes históricas no tradicionales, que han sido descartadas con intención o sin ella por los discursos hegemónicos elaborados sobre el tema. De manera que ese proceso de construcción analógica signifique, de acuerdo al pensamiento de Foley, no un alejamiento del referente, sino todo lo contrario una forma de darle sentido al mismo, produciendo a través de esta opción estética una revalorización del aspecto referencial, que asegura y afirma la eficacia del mensaje y hace posible ese necesario contrato entre quienes por ejemplo han vivido o accedido a través de la discursividad histórica a determinados procesos sociales, a las consecuencias de las conductas de personajes claves y a la consolidación o sustitución de diferentes instituciones o a la alteración de valores y creencias de índole diferente. Por lo tanto el acto de recepción se va a realizar bajo el supuesto de una complicidad histórico-ideológica, que permitirá la evaluación de los hechos desde una perspectiva diferente a la habitual, por lo cual la estrategia mimética tomada, en su aspecto contratactual donde se comparten las convenciones de transmisión del mensaje y de sus posibles alteraciones por parte de los autores, es básicamente considerado una práctica social, en la que el hecho de recibir determinado caudal de conocimiento a través de la estructura estética va a producir una resemantización de lo acontecido en base a un sistema que jerarquiza lo contradictorio y lo no dicho del enunciado, determinando un ámbito de permanente evaluación que puede redundar o no en un cambio de opinión en los receptores frente a lo recibido, pero que establece como distintivo para el discurso ficticio la posibilidad de realizar afirmaciones. A propósito, Foley expresa lo siguiente:

If we wish to argue that fiction constitutes a distinct mode of discourse, we need not concede that it relinquishes the prerogative to tell the truth; on the contrary, we need to examine its characteristic strategies for conveying knowledge. Mimesis is, I propose, first and foremost a mode of cognition, enacted thorough a generic contract of which the purpose to interpret and evaluate past or present historical actuality. In the realm of prose fiction, its principal strategy of representation is the construction of sets of characters and events that,

through their relation with one another, suggest to the reader that the reality he or she inhabits possesses and **analogous configuration**. Mimesis inherently generalizes, as do all analogies; through this process of generalization it formulates explanations of, and judgments upon, various forms of social existence. [énfasis de la autora]<sup>13</sup>

Esta posición se opone claramente a cualquier intento de deshistorización del discurso ficticio, un proceso de esta categoría produciría según Foley, una atomización de la estructura textual justificada exclusivamente por determinados recursos técnicos y que implica una visión ahistoricista por parte de los autores que niegan la posibilidad, para ella indiscutible, que el acto de escritura presupone compartir determinados campos semánticos con los receptores más allá del hecho de que el autor altere en mayor o menor medida esas referencias a efectos de lograr un mejor ordenamiento discursivo, más efectivo y mejor elaborado de manera de cumplir con las convenciones genéricas correspondientes, lo cual no supone la creación de un círculo aséptico entorno al texto.

En el caso de la obra de Leñero, el recurso analógico tiene una de sus expresiones más importantes en la diversificación del personaje central, frente al cual más allá de tratar de responder legítimas dudas en torno a su figura, conflictos, la obsesión por la lucha armada y el desprecio por una estabilidad burocrática en Cuba, que cambia por la incertidumbre diaria de la supervivencia guerrillera, nos presenta y enfrenta a una forma de composición del personaje dramático derivada de la visión documental que en ese caso se basa fundamentalmente en la interpretación directa que el famoso diario del protagonista le ofrece, la propuesta del dramaturgo mexicano se basa en una lectura del mismo que pone el énfasis en ¿quién es? y no en ¿qué hace?. La acción que caracterizó la vida del guerrillero no es el centro ni el eje que rige la elaboración del personaje sino el hecho de lograr una imagen del ser humano que se vislumbra detrás de las escuetas y terminantes partes que sintetizan la actividad de cada jornada y resumen la realizada mensualmente. En este caso el personaje recibe su carácter no en razón de su acción como lo proponía Aristóteles, sino que lo hace en base a un accionar militar referido por el documento y aludido por los personajes y por la información inferida por el desdoblamiento entre Comandante 1 y 2, que confirma una permanente acción psicológica que se va a constituir en la

---

<sup>13</sup> Barbara Foley ob cit p 64-65.

matriz del discurso dramático, a efectos de visualizar la dicotomía que se le atribuía a la personalidad de Guevara en base a las condiciones de vida que naturalmente se le ofrecieron y a las opciones de lucha (léase de muerte) que tenazmente se impuso.

Desde el punto de vista teórico la elección de un personaje histórico, concentra su capacidad de significación en su sola nominación, en este caso la de Comandante, pero esta a la vez se bifurca en 1 y 2 destruyendo la unicidad física que caracteriza tradicionalmente a los personajes y de esta forma se plantea escénicamente la conflictiva relación entre teoría y práctica implicando la lucha que distancia la estrategia guerrillera en sí del idealismo llevado a las últimas consecuencias o lo que Debray denomina el efecto de una "pulsión suicida", expresión que acepta cambiar en conversación con el biógrafo P. Kalfon<sup>14</sup> y a instancias de éste por la denominación de "pulsión sacrificial" que si bien no supone la muerte, si la entrega total de sus valores éticos y políticos decididamente irrenunciables y plasmados en la lucha armada y entre la opción de un posicionamiento más pragmático que se relaciona con la actividad gubernamental, su función política dentro de una revolución victoriosa, su prestigio y actividad internacional, es decir un "guerrillero de escritorio", no de montaña, es evidente que la elección de Guevara por esta última forma de vida contribuyó a ser considerado como una leyenda viviente. Esta permanente connivencia e estas dos alternativas, sustentadas por los mismos hechos, sirve para que Leñero lo construya en base a la disociación entre lo místico y lo simplemente aventurero, entre un profeta o un vulgar asesino, porque en la contrariedad está la lógica tanto del personaje como de la persona. A propósito, Tamara Holzapfel expresa:

Ernesto Guevara combina en su persona todas las contradicciones características de quienes encabezan o influyen en las revoluciones. Es pragmático e idealista, dogmático y liberal, maquiavélico y benevolente, democrático y autoritario; en fin incorpora una praxis revolucionaria entera [.....] A pesar de cierta ceguera intelectual, era tanto visionario como hombre de acción. Se convirtió en líder por medio de su ejemplo de valor y sacrificio personal. Su dedicación, su idealismo, su fe absoluta en que el individuo puede determinar el devenir histórico lo convirtió en un héroe romántico de gran atracción popular y en un símbolo.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> María Urruzola. "Con Pierre Kalfon, biógrafo del Che". El País Cultural. 26-12-1997, p 1-2.

<sup>15</sup> Tamara Holzapfel. "Leñero: el teatro como institución moral", en *Texto Crítico* 10, 1978:28.

Para dramatizar a este controvertido personaje histórico y convertirlo en uno dramático el autor utiliza como vimos la duplicación, reeditando como señalamos el transitado tema del doble, pero a la vez lo unifica bajo un mismo nombre y escoge simbólicamente el de su jerarquía militar la referencia estará dirigida a mostrar su cualidad como castrense el lexema: Comandante es el encargado de establecer la unión del conjunto de semas opuestos que convergen en esa nominación, compensando una disociación que es más que nada un acertado y necesario recurso técnico que permite en la versión espectacular reforzar esa ambivalencia mediante el soporte físico de dos actores.

Para establecer desde el punto de vista teórico la importancia del personaje como recurso dramático por excelencia recurriremos a la postura de Anne Ubersfeld y sus conceptos siguientes:

En la medida que el texto teatral es esencialmente no lineal sino tabular, el personaje es un elemento decisivo de la verticalidad del texto; el personaje permite unificar la dispersión de los signos simultáneos. El personaje representa así, en el espacio textual, el punto de cruce o, más exactamente, de incidencia del paradigma sobre el sintagma; **se trata de un lugar propiamente poético**. En el ámbito de la representación viene a ser como el punto de amarre que anuda la diversidad de los signos. [énfasis de la autora]<sup>16</sup>

El personaje dramático como tal admite teórica y prácticamente la posibilidad de la divisibilidad o sea que contiene ontológicamente la probabilidad de ser articulado en diferentes unidades, actuando el nombre como imán unificador que lo hace sujeto de la denominada "verticalidad textual", convirtiéndolo en el eje de la interpretación a través de su doble versión. La significación del mismo en este caso se produce de la sumatoria Comandante 1 + Comandante 2, si el personaje para Ubersfeld tiene entre sus características específicas "unificar la dispersión de los signos simultáneos" en este caso la funcionalidad se recarga porque a la labor de unificación simultánea se les une la de significar mediante la alternancia de las intervenciones asignadas a C 1 y C 2 "la producción" del personaje se realiza a través de una doble fuente discursiva que a pesar de emitir mensajes

---

<sup>16</sup> Anne Ubersfeld. ob cit p 88-89.

contradictorios o mejor dicho por emitirlos va a lograr la total configuración del personaje que es el objetivo del discurso teatral.

El Comandante Guevara es el producto de las dos propuestas dialógicas y por lo tanto dependerá de la actividad del receptor armarlo como unidad y relacionarla como tal con los otros emisores de la obra y con las posibilidades de interrelacionamiento psíquico que tanto las didascalias como el diálogo producen y organizan en su autónoma actividad textual en primera instancia y en su dependiente actividad extratextual, donde se manifiesta no como un fin en sí mismo de carácter autotélico, sino en un medio que hace posible una nueva significación del referente porque la globalidad textual adquiere sentido en la medida que alude y reconstruye los momentos finales de la guerrilla boliviana es decir de lo acontecido y que ha tenido también como eje la carismática presencia de Erenesto Guevara. Referenciar es contextualizar la acción dramática y dramatizar, en este caso, es establecer lo que Foley ha de denominar "configuración análoga", como mecanismo creativo que habilita la puesta en marcha y eficaz funcionamiento del contrato entre emisores y receptores bajo el supuesto de que como lo señala la autora, la mimesis es una forma de conocimiento y en el caso de los textos documentales se verifica en el hecho de que al compartir y conocer determinados sucesos y personajes históricos se pueden lograr no sólo una interpretación de los mismos, sino fundamentalmente como en el caso del docudrama una relectura y una evolución de esos acontecimientos o de esos protagonistas que con el tiempo, en algunos casos como el de Guevara o el de Artigas se convierten en leyendas o mitos para determinados grupos sociales.

La configuración planteada en base a la analogía es considerada como un "proceso de mediación" y en el ejemplo de los textos documentales más que mediar según lo propuesto por Foley para particularizar y replicar aspectos universales en características individuales, el texto dramático de esta índole lo hace utilizando esa posibilidad analógica para enfrentar y refutar unidades concretas de significación sustentadas por fuentes periodísticas o históricas con la presentación de documentos que no fueron tomados en cuenta por los organizadores de estos discursos, no se particulariza lo abstracto sino que mediante ese mecanismo de contraposición se comparan discursos concretos con intencionalidades diferentes sobre un mismo hecho o una misma persona.

En el caso de *Compañero* se media entre el aspecto político y su proyección popular pero en vez de recurrir exclusivamente a discursos ajenos, Leñero va a disponer especialmente, como ya establecimos, del diario de campaña, por lo tanto el personaje clave está formado por las propias actitudes verificadas en sus informes, no se busca en este caso especialmente la contraposición sino la instauración de canales referenciales que permitan la comprensión del personaje central sin caer en la excesiva e incondicional admiración o en la tajante y menospreciativa opinión sobre su conducta, se trata de evitar caer en una representación de estereotipos para lograr una imagen más a la altura del hombre que del mito en el que ya se había convertido a comienzos de la década del 70`. El dramaturgo busca respuestas más que confrontar aseveraciones, por lo tanto estableceremos esta premisa como base para analizar esta obra que quiebra con el acostumbrado uso por parte del teatro documental de fuentes escritas por *el otro*, donde el personaje en cuestión es el objeto de estudio, para utilizar básicamente en este caso como base informativa el texto del propio sujeto como productor a nivel discursivo de su historia. A nivel creativo es el mismo Guevara que induce a la creación de su imagen mediante la autoescritura, la recurrencia a fuentes documentales indirectas servirán de apoyo al marco referencial y sustentarán el proceso de configuración analógica, para logran provocar en el texto la convergencia de opiniones, actitudes y decisiones que en definitiva van a responder a la pregunta ¿por qué tomó determinadas decisiones? y especialmente porqué existió un relacionamiento tan marcado y persistente entre el guerrillero y la muerte punto en el cual coinciden en general los estudiosos de su vida y a la vez también explicar o justificar sus discutidas acciones militares y su determinante presencia en lugares donde siempre fue un extranjero.

## 2- "Yo sé leer"<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Ricardo Piglia, "Ernesto Guevara, el último lector.", en *Políticas de la Memoria*. Buenos Aires, No 4 (2003-2204):13-32. En este artículo, se enfatiza la capacidad lectora de Guevara y el papel que esa actividad tuvo en su vida. El autor señala que justamente es esta frase lo último que podrá leer y corregirle a la maestra, porque está escrita en la pizarra de la escuela de La Higuera donde pasa sus últimas horas: "Que sea esa la frase, que al final de su vida lo último que vea sea una frase que tiene que ver con la lectura, es como un oráculo, una cristalización casi perfecta.[...] murió con dignidad, como un personaje de una novela de educación perdida en la historia". Otras versiones afirman que la palabra escrita sin el tilde, en un mural porque no había pizarrón, era: Angulo, ver Pachó O' Donnell. *Che. La vida por un mundo mejor*. Buenos Aires, Debolsillo, 2004, p 366-367.

La obra *Compañero* establece como objetivo central el privilegio de lo didáctico sobre lo contestatario que originalmente identifica desde el punto de vista teórico al teatro documental, en este ejemplo se valoriza más la intención de mostrar y especialmente de *enseñar* a los receptores las dicotomías que encierra un personaje de la estatura histórica del Che, posición que conserva y acrecienta después de muerto siendo reconocida no sólo en las filas de los seguidores, sino también en la de sus adversarios. Por lo tanto el dramaturgo va a intentar construir al personaje a partir, no tanto de la oposición de diferentes fuentes informativas, sino mediante la ubicación de la controversia en la propia figura del combatiente, es él y un alter-ego el documento con mayor eficacia productiva en la pieza, las oposiciones, dudas, conflictos, amenazas y muerte tendrán como centro a la actividad dialógica ente Comandante 1 y Comandante 2 como representantes de tiempos, situaciones y posiciones estratégicas opuestas, de manera que el receptor elija, construya y desconstruya una imagen que por su sola mención provoca las más variadas reacciones.

Nuestro enfoque se va a centrar en establecer los elementos documentales y los recursos estéticos que apoyan la construcción de este personaje por demás carismático y que contribuyen a verificar las afirmaciones de que él en sí es un *documento*, la simple mención de su nombre lo compone con ciertos semas que son intransferibles, estamos frente a un nombre como explica de Certau<sup>18</sup> que es recepcionado como "lleno" y de esa forma llega a la historiografía y a partir de esas connotaciones ésta va a realizar una tarea a través de la capacidad referencial de esa mención que según el investigador francés tiene "valor de cita". Aunque después las adjetivaciones primarias sean sujetas a un proceso de reconsideración con la lógica posibilidad de ser sustituidas total o parcialmente, pero este decantamiento no opera en un principio cuando se recibe una nominación cargada de atributos que se convierte en el "punto de referencia de la abundancia de saber que acredita una competencia".

En esta oportunidad se activa un mecanismo de metalenguaje, como señala de Certau, porque está condicionado por un "saber de otro" cuya sola mención supone cierta autoridad. La denominación Comandante sin la individualización correspondiente presupone la resonancia semántica adecuada en los receptores y la

---

<sup>18</sup> Michel de Certau. *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana, 1993; p. 111.



puesta en práctica del mecanismo contractual entre emisor y receptor que Foley señala como básica para que se construya la "configuración analógica", la simple mención del grado mayor de la jerarquía castrense unido al paratexto título que alude a una forma más desjerarquizada y afectuosa tiene una referencia predominantemente unívoca: Ernesto Guevara, por lo tanto la palabra demuestra su relación histórica, pero el texto dramático se puede permitir la opción del desdoblamiento, dos nominaciones para el mismo referente a efectos de mostrar al líder en su conflicto personal. Además los recursos dramáticos permiten incluso el cruzamiento de ambos en el primer acto el Comandante 1 corresponderá al guerrillero herido y prisionero, mientras que el Comandante 2 lo muestra en su etapa victoriosa y proyectándose a la etapa cubana, en el acto II la didascalia informa sobre el cambio, el comandante que abogaba por la lucha es el prisionero el otro toma el camino de la acción, ambos son necesarios para configurar al personaje que por ser portador de semas contradictorios es plausible de una división que no funciona como tal a nivel de su significación, no se crean dramáticamente dos "Guevaras" para que cada uno opere autónomamente sino que el recurso es utilizado para cumplir con el objetivo didáctico de la obra y lograr un efecto de complementariedad en relación con el referente histórico. El lexema Che admite las dos connotaciones pero la crisis entre ambas va a determinar la resolución del conflicto cuando apartándose totalmente de los hechos históricos la muerte no se produce por la vía del asesinato, sino por la del suicidio, el Comandante 1 es quien mata al Comandante 2, como forma de simbolizar el triunfo de esa "pulsión sacrificial" que le adjudican no solamente sus biógrafos sino también quienes como Régis Debray, compartieron parte de la experiencia boliviana y conocieron de cerca los altibajos de la gesta guerrillera.

El recurso de la bipolaridad no va a estar presente solamente en la construcción del personaje central, sino que se va a expresar a través de otros signos como el espacial y el temporal, en primera instancia nos detendremos en el espacio escénico y su capacidad simbólica, desde el comienzo el discurso didascálico nos indica una división de la planta escenográfica en dos unidades claves; el campo de "batalla" con sus diferentes niveles o sea la unidad espacial natural del protagonista el lugar en que realmente "escribió" su vida y "una cabaña habitada como escuela: su diseño será quizás el más realista de todo el decorado"

y en la que se producirá su muerte después de la emboscada lograda por las declaraciones de elementos desertores del grupo activista.

El aula-cárcel se convierte en el área predominante del desarrollo dramático a ella llega el Comandante<sup>1</sup> con la pierna herida y se enfrenta al Capitán y al Coronel, reafirmando su condición de militar y exigiendo un trato acorde con su jerarquía y es también el sitio donde se producirá la muerte del guerrillero. Esta dicotomía a nivel espacial va a constituirse en su totalidad en una metáfora de la vida del Comandante y al establecer la separación campo/aula cada uno cumplirá con una función metonímica al ser espacios asociados inevitablemente con la acción por un lado y con el fin de la misma por el otro, lucha y derrota se espacializan y en la medida que lo hacen acentúan la intencionalidad del autor de diversificar la atención con el fin de tener una visión más completa del personaje. Ambos son los espacios biográficos de Guevara y la capacidad signíca del lugar es tan dinámica como poderosa e insustituible en el momento de conformar el plano del significante textual, como expresa Anne Ubersfeld:

Es decir, el espacio teatral es el lugar mismo de la mimesis en que, contruidos con los elementos del texto, debe afirmarse el mismo tiempo como figura(ción) de algo en el mundo. ¿Figuración de qué? Esto es lo que vamos a averiguar. Nótese que el espacio escénico es el lugar propio de la teatralidad concreta, entiendo por ello la actividad que construye la representación.<sup>19</sup>

De esta forma la efectividad del proceso analógico establecido por Foley se hace tangible mediante las estructuras escenográficas convertidas en eficientes y primeros inductores de lectura que habilitará el juego escénico de un discurso en el cual las secuencias analépticas tendrán su base espacial, permitiendo de esta forma la representación directa, no narrada, de situaciones especialmente significativas tanto a nivel general en la lucha boliviana, como en los recuerdos de la revolución cubana y en hechos particularizados como el diálogo con la Maestra que en realidad se llamaba Julia Cortés o el enfrentamiento con el dirigente comunista Mario Monje, quien pretende sacarle a Guevara la jefatura del movimiento.

---

<sup>19</sup> Anne Ubersfeld. ob cit.; p 110.

La unidad espacial básica se va a privilegiar y a sectorizar en la medida que la acción lógicamente lo requiera, pero especialmente para darle mayor coherencia a toda la estructura textual y para remarcar las diferencias que supone en cuanto a actitudes y reacciones marcando el relacionamiento permanente entre Guevara y el campo de batalla y el trágicamente transitorio con el aula de la pequeña escuela de La Higuera.

El discurso didascálico con el que se inicia cada acto ratifica la unidad espacial como una efectiva (pro)puesta dramática, con la que el receptor experimenta su primer contacto con el texto, tanto a nivel literario como espectacular, estableciendo una particular red de significación y marcando la importancia del vínculo entre espacio y público que para algunos teóricos es incluso predominante frente a la presencia del actor y sus espectadores:

Un ámbito es espacio pero no un "trozo" de espacio. Cabalmente un ámbito es una modalización del espacio. La definición técnica la hemos propuesto: "espacio más actitud". Es una definición de ámbito a partir de "mi sitio". El espacio no es un medio preexistente al hombre, no es un vacío susceptible de llenarse con conductas, no es un volumen de aire. Es "el hombre en su sitio" quien instaura la espacialidad.<sup>20</sup>

La oscilación entre dos instancias no solo se plantea a nivel psicológico con la duplicación del personaje central mediante el binomio teoría-práctica, o en la ordenación espacial a través de la polaridad campo-aula, sino que también se va a teatralizar en el uso del tiempo que es utilizado en forma pendular entre un ayer victorioso y un presente de definitiva derrota, la predominancia de estas dos instancias temporales es más evidente cuando al final de la obra surge el futuro como grito esperanzado después que el Comandante 1 decide matar a su alter ego y alentar a la continuación de la lucha bajo la consigna de: *¡Victoria o muerte!*.

La obra tiene como tiempo de arranque el presente de la detención del Che o sea que corresponde al ocho de octubre de 1967 y en su proyección histórica a un pasado tan impactante como reciente en la memoria de los espectadores, recordemos que la obra fue escrita y representada en 1970, la situación al comienzo está sujeta a ese tiempo histórico que se hace presente por vía de la acción dramática, o sea de la única forma que ofrece la ficcionalidad. El autor

---

<sup>20</sup> Gastón Breyer. *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires, Cedal, 1968.

escoge una secuencia introductoria donde el personaje central enfrenta a sus captores para luego centrarse en el episodio entre el Che y la Maestra que encierra una dicotomía entre educador y educando, en este caso la que enseña es la que deberá aprender y querrá hacerlo frente al maestro-Comandante, esta secuencia va a englobar y a facilitar la inserción de un tiempo y de una referencia por demás simbólica: el de la Revolución Cubana, de manera que el emblemático año de 1959 que cambió el mapa político de América Latina se convierte en un *espacio narrado*, según la tipología de Bobes.<sup>21</sup>

Comandante 1: Nuestra lucha no comenzó ayer; ni comenzó aquí, en tus montañas...Comenzó hace diez años en las montañas de una isla. Si nos hubieras visto cuando estábamos allá, no pensarías como piensas..... Allá nacimos, y no hicimos inmortales. (p.168)

A partir de este parlamento el diálogo se centra en Sierra Maestra con la introducción el Comandante 2 que dialoga con los guerrilleros que son nominados de esa forma, la obra no distingue a los personajes por nombre sino por rango o condición: guerrillero, político o profesión: Maestra, lo cual a nivel de la estructura general produce un efecto de atemporalización que refiere al momento de la lucha como cualquier tiempo donde tanto quienes la hacen, como quienes la padecen valen de acuerdo a la actividad que realizan y no son identificados patronímicamente. La secuencia tres a su vez encierra dos tiempos uno mayor medido en cuanto tiempo de representación y que tiene como asiento espacial Cuba, el otro se aleja más y llega a la infancia de Guevara a un breve resumen de su vida hecho a dos voces con el Comandante 2, sus derrotas, su pasaje por Centroamérica para volver a los inicios de la Revolución Cubana y a la decisión de unirse a ellos por boca de ambos comandantes:

Comandante 2: Podrían ser ochenta y uno.(Todos le miran. Se produce un largo silencio.) van a combatir. Les hará falta un médico...Al menos alguien que cargue la mochila de aspirinas.(Levanta la mochila a la que se refiere. Hace ademán de atársela a la espalda. La oscuridad borra al grupo. Luz sobre la cabaña.) (Com,179)

La figura de la Maestra es recurrente como icono de un presente que se sustituye solamente por las imágenes del pasado que incluye la presencia de Fidel Castro,

<sup>21</sup> María del Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Taurus, 1987; 237-256.

detrás de la denominación: Comandante-Jefe y con las dudas y conflictos que la presencia del *Che* provoca en la isla, por el hecho de ser extranjero y por su reconocida conducta radical. El peso temporal del primer acto abarca el proceso cubano hasta el año 1966 cuando la separación de la elite gubernamental revolucionaria, no se hizo solamente como efecto de una decisión personal basada en la necesidad de llevar la luz a otra parte de "todo un continente hundido en tinieblas", sino a fracturas severas en su relación con Castro y en la conciencia de que su "tiempo cubano" había finalizado. En el segundo acto el tiempo básico es el de la captura o sea que el diálogo se centra esta vez en la Maestra y el Comandante 2, este ocupa la posición escénica y la condición de herido del Comandante 1, de la misma forma que la Maestra pasa definitivamente a ser una aprendiz de y sobre la revolución, pero el tiempo es el de la antesala de la muerte en el cual también hay lugar para recordar el relacionamiento con los integrantes de la columna guerrillera y cobra especial atención el encuentro entre Guevara y Monje y en segundo orden la presencia del Francés (Régis Debray) y las consecuencias que posteriormente le va a acarrear su cercanía con la guerrilla en su calidad de periodista, también se agudiza el conflicto personal del guerrillero, para terminar con la proclama al futuro que cierra la obra.

Esta constante duplicidad que se manifiesta tanto a nivel de la creación del personaje principal, como en el plano espacial y temporal, le imprime al texto un efecto pendular que evita el estancamiento de la acción y a su vez obliga al receptor a un permanente ejercicio de construcción y desconstrucción del mensaje y del personaje central en la medida en que los centros de atención se desplazan en el tiempo: pasado-presente y se bifurcan entre el Comandante 1 y Comandante 2. Leñero consigue mediante esta técnica de aproximación y distanciamiento, con origen indudablemente brechtiano, que los espectadores oscilen en su proceso de empatía con uno de los Comandantes y equilibren las reacciones a favor y en contra de cada uno, a la vez que recuerdan la doble visión del emisor-autor que explícitamente declara, como señalamos anteriormente, que realiza su obra reflexionando con total libertad sobre la figura de Ernesto Guevara para poder construir un personaje con una pretendida autonomía con respecto a la figura histórica.

Su objetivo es desmitificarlo mediante la creación de un alter-ego y con el permanente corte temporal de los diálogos que mediante *flashback*, recorren la

historia del Che con sus contradicciones, obstáculos, errores y determinaciones, hasta su final en el cual el autor elige al propio Comandante 1 como titular de la ejecución del Comandante 2 para que la lucha pueda sobrevivir en una elección que es considerada por Judith Bisset como ejemplo mayor del efecto alienación:

The murder of the man of action by his theories is the most devastating alienation effect in the play. The audience is finally distanced from the mythical figure of Guevara by his own murderous act and by the fanaticism that eliminates anyone who would comprise or collaborate with others to carry the revolution forward. He is not a Christ-like martyr but a suicidal fanatic who would rather die and become a myth than live and succeed through compromise.<sup>22</sup>

Su muerte es tan polémica en el texto como lo fue en los hechos históricos pero la elección de Leñero no es producto de un recurso exigido por la influencia de Bertold Brecht, o por la necesidad de encontrar un final coherente con la división establecida en el personaje durante toda la obra, sino que apunta a la dramatización de una idea que se desprendía de diferentes lecturas sobre tácticas guerrilleras en las cuales la diferencia entre la teoría y la práctica eran evidentes. El dramaturgo utiliza como base informativa los escritos de Régis Debray y especialmente en *¿Revolución en la revolución?*, obra publicada antes de la muerte de Guevara y donde se da cuenta, usando como paradigma la experiencia cubana, de las características, estrategias, ventajas, importancia de la propaganda, relacionamiento con los actores políticos y riesgos de la lucha armada, incluyendo el compromiso que la misma implica como factor central que afecta directa o indirectamente a toda la comunidad involucrada en esta movilización que es la parte fundamental de la estrategia:

La movilidad, ventaja de la guerrilla revolucionaria sobre la población civil, le impone una especial responsabilidad frente a los campesinos expuestos día y noche a la represión, eternas víctimas por sustitución. La guerrilla es, pues, clandestina por partida doble y se preocupa tanto de la seguridad de los campesinos como de la de los combatientes. Las dos seguridades, a fin de cuentas, no son más que una<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Judith Bisset. *Consciousness-Raising Dramatic Structures in Latin America's Theater of Commitment*. Tesis Doctoral, DAI 37:2910A. Arizona State University, 1976:193.

<sup>23</sup> Régis Debray. ob cit p35

Todas estas consideraciones son tenidas en cuenta en la producción de una dramaturgia que también necesita del discurso histórico o periodístico para entender determinados procesos, en este caso poniendo énfasis entre la contundencia de la teoría y las vicisitudes de la práctica. Sobre esta dualidad Debray vuelve años después en un libro más específico como *La guerrilla del Che* y en el mismo cita la opinión de un boliviano René Zavaleta a quien etiqueta como “nacionalista revolucionario boliviano” y que en 1969 afirmaba en un trabajo titulado “*La frustración de Ñancahuasu:*” “El Che boliviano no siempre se atuvo a las reglas enunciadas por el Che teórico y a veces se podría decir que incluso el Che negaba las teorías generales del Che”.<sup>24</sup>

Desde el punto de vista del escritor francés, considerado como un experto en el análisis de procesos revolucionarios, de los cuales supo ser militante y testigo y poseedor de un valiosísimo caudal de documentos, considera que esa brecha entre teoría y práctica que se manifestó con mayor claridad en la experiencia boliviana, tiene su aspecto más que positivo y la ambivalencia es el elemento que es necesario documentar, así lo expresa con una perspectiva muy particular de los hechos en el trabajo anteriormente mencionado donde señala que esa diferencia: “es precisamente lo más valioso de comprender, ya que, por este exiguo intervalo, pasa toda la riqueza de la vida, el curso de la historia real, la iniciativa audaz y viva”.<sup>25</sup>

Esta opinión que justifica y reinterpreta esa diferencia expresada en la opción del dramaturgo de presentar dos Comandantes, no significa que Debray no tenga una visión adecuada y crítica de lo actuado en Bolivia a pesar de que confiesa no haber previsto que esta revolución iba al fracaso. El investigador francés manifiesta una confianza total en la empresa, unida a una admiración indiscutida hacia la figura del Che, además su involucramiento en la lucha incide en el hecho de no poder tener una perspectiva objetiva de una situación donde se conjuga la centralización estratégica con la descentralización táctica y que lo hace volver a su libro sobre la Revolución, cuando enfoca el tema boliviano en sí:

La ventaja de ese proceso de menor a mayor, de apariencia tan natural que parece engañosamente marchar como seda-escribíamos en 1966, en ¿Revolución en la Revolución?-, es que anuncia **a la vez** la existencia

<sup>24</sup> Régis Debray. *La guerrilla del Che*. México: Siglo XXI.

<sup>25</sup> Régis Debray, *La guerrilla...*, ob. cit., p 22

de un mando central indiscutido y de una muy grande libertad táctica de los oficiales y de las columnas. Tanto más fuerte es el mando central y más clara y firme la estrategia fijada al comienzo por el mando, cuanto más grandes pueden ser la libertad de acción y la flexibilidad táctica de los diferentes frentes y columnas. [énfasis del autor]<sup>26</sup>

La formación de los mandos y las divisiones de los mismos no estará en el objetivo de Leñero, a quien le interesa entender el funcionamiento interno para comprender más la dinámica subyacente en su personaje, el dramaturgo no apunta a poner en la palestra tácticas de lucha, sino de mostrar la pugna íntima del héroe y su relación con elementos ajenos al grupo combativo, como la Maestra, el Francés y el Político, en su afán por crear una imagen distinta teniendo en cuenta su conflictiva personalidad y su dificultoso relacionamiento con la dirigencia política de la izquierda boliviana a través de los elementos que se presentan en su diario y que lo convierte en un documento insustituible más allá de las motivaciones de esta pieza.

El famoso *Diario del Che* está compuesto por las anotaciones que el guerrillero acostumbraba a hacer para dejar constancia de los movimientos de cada jornada y de un resumen mensual, el documento abarca desde el siete de noviembre de 1966 hasta el 7 de octubre de 1967. El ejemplar es entregado al Gral. René Barrientos quien ejercía la presidencia de Bolivia desde 1966, éste a su vez le envía una copia al gobierno de Estados Unidos, al Pentágono y a la CIA, por su parte Fidel Castro afirma que son periodistas allegados a la CIA los que realizan copias fotoestáticas con el compromiso de no publicarlas, también da fe de que la autenticidad del documento fue totalmente probada, no solamente a través de medios técnicos, sino por la confrontación con los relatos y notas personales aportadas por los pocos sobrevivientes, por ejemplo el diario que paralelamente llevaba Inti Peredo, a esto se suma que la letra pequeña y complicada del Che, no solo era fácilmente adjudicable a su escritura, sino que para descifrarla se contó con la ayuda de su mujer Adelaida March de Guevara a efectos de autenticarla en su totalidad y sin posibilidad de errores.

El recordado ocho de octubre de 1967, después del mediodía en la quebrada de Yuro se produce la emboscada que es resistida por los pocos hombres que lo acompañaban, malheridos algunos de ellos, el combate se prolongó hasta el

---

<sup>26</sup> Régis Debray, *La guerrilla...*, ob. cit., p 74.



anochecer pero el final era previsible, no hubo sobrevivientes entre los que acompañaban al Che, los que fueron hechos prisioneros fueron ejecutados a las pocas horas, solamente lograron resistir y escapar los que se defendían por otra entrada a la quebrada y entre los cuales estaba Inti Peredo de reconocida trayectoria junto al Che y que a comienzos de 1968 está en el grupo que logra con otros compañeros cruzar los Andes y pisar tierra chilena.

Las versiones sobre las últimas horas del guerrillero no son coincidentes, por ejemplo, el informe de Fidel Castro señala, que Guevara peleó aún herido en la pierna, hasta que le destruyen el cañón de su fusil M-2 y su pistola no tiene carga, así es capturado y trasladado a la escuela de Higuera y ejecutado por orden del Mayor Miguel Ayoroa y el coronel Andrés Selnich quienes no se animan a hacerlo personalmente, reiterando la orden a un suboficial Mario Terán, quien totalmente borracho no encuentra fuerzas para terminar con la vida de un hombre que le grita: “*iDispare! iNo tenga miedo!*”, pero no puede hacerlo y recién después de la segunda orden le cerraja una ráfaga de metrallera del cuello hacia abajo, lo cual no le provoca la muerte sino una terrible agonía que se prolongará hasta que un sargento tan ebrio como el anterior le efectúa un disparo en el costado izquierdo. Esta versión no coincide con la del biógrafo R. Rojo quien señala como ultimadores al capitán Prado que descarga una ráfaga de ametralladora desde el cuello hacia abajo, el tiro de gracia corresponde al coronel Selnich con un balazo que le atraviesa el corazón y un pulmón<sup>27</sup> otra variante es la ofrecida por la biografía de Hugo Gambini<sup>28</sup> publicada originalmente al año siguiente del asesinato, que reitera la autoría de Terán y afirma que la misma fue comprobada por los periodistas Juan de Onís y Michele Ray y ratificada por un agente de la CIA de nombre Eduardo González.

El nombre de Mario Terán también es el sindicado como autor de acuerdo a la investigación de L. González y G. Sánchez<sup>29</sup> y que Leñero reconoce como una de sus principales fuentes para reconstruir los momentos previos a la muerte del guerrillero, estos investigadores afirman: “The order of his death had been received from Presidente René Barrientos at 10 A.M. that morning”, para confirmar el autor material del asesinato lo muestran a Terán de esta forma:

<sup>27</sup> Ricardo Rojo, ob cit ; p. 245

<sup>28</sup> Hugo Gambini. *El Che Guevara. La Biografía*. Buenos Aires: Planeta, 2002; 329

<sup>29</sup> L. González y G. Sánchez, ob cit., p 184-196. Según está información el ajusticiamiento se realizó a la 1.40 p.m.

He came a few steps inside the room, carrying an M-2 Guevara started at him and Terán took a few steps backward and left the room. The troops waiting outside to hear the shots looked at each other in surprise. Angry voices shouted commands and Terán went back into the room. Suddenly he raised the weapon and fired. A hail of bullets struck Guevara's body.<sup>30</sup>

Una biografía más reciente como la de Pacho O' Donnell<sup>31</sup> también sindicó a Terán como el asesino pero establece una relación diferente en cuanto a los tiempos y a ciertos detalles desde la captura el 8 de octubre hasta su ajusticiamiento al mediodía de la jornada siguiente.

Todos los investigadores coinciden en que la idea de la cúpula castrense era asegurar la versión de que el guerrillero había sido muerto en combate, por eso se evita darle un tiro certero, también persiste la unanimidad con respecto a la extraña sensación que provoca la expresión de su rostro y especialmente su mirada final que, más allá del inevitable paralelismo con Cristo, transmite la inquietante idea de que sigue con vida en una imagen que se propagó por todo el mundo y provocó desde espanto a devoción. En estos intentos de los militares de ocultar y tergiversar los hechos aberrantes que comenten, actitud de larga duración en la historia de América Latina porque se ha transformado en parte de su conducta, o tal vez deberíamos llamarle de su *disciplina*, se llegó a especular con la noticia que la muerte no había ocurrido en La Higuera sino en el trayecto de este lugar a Vallegrande, pero esta versión es totalmente desmentida por dos documentos en este caso fotográficos, uno el que muestra el cadáver del *Che* en La Higuera rodeado de soldados del Regimiento Ranger N° 2 con sede en Santa Cruz y el otro es el que muestra al helicóptero llegando a Villagrande con el cuerpo de Guevara embolsado y transportado en el exterior del mismo. Para comprobar la veracidad de su muerte viajaron, el 12 de octubre tres expertos argentinos para realizar la prueba dactiloscópica, a ellos les fueron entregadas en un "recipiente cónico" las manos del *Che*, mutiladas a la altura de las muñecas, después de veinte horas de trabajo y de lograr que los dedos expulsaran el formol y pudieran ser

---

<sup>30</sup> L. González y G. Sánchez, ob cit , p. 195.

<sup>31</sup> Pacho O' Donnell. *Che. La vida por un mundo mejor*. Buenos Aires, Debolsillo, 2004; p. 356-368.

entintados se llegó a la absoluta evidencia que pertenecían a Ernesto Guevara Lynch, así lo afirma la documentación de Hugo Gambini <sup>32</sup>

Los restos de Guevara y seis compañeros más son encontrados en 1997, treinta años después de su muerte y como resultado de una búsqueda comenzada en 1995 que reunió a un grupo de antropólogos argentinos con valiosos antecedentes en la materia, a los que se le unió un equipo cubano, todos los trabajos se hacían bajo una sola pista, la respuesta que espontáneamente el General boliviano Mario Vargas Salinas había dado al biógrafo del Che, el periodista estadounidense Jon Lee Anderson, el militar contestó a la pregunta "¿y que pasó con el cuerpo del Che?. Está enterrado en la pista de aterrizaje del aeropuerto de Vallegrande", después de muchos contratiempos lo encontraron y el antropólogo A. Incháurregui resume en una entrevista de M. Urruzola la ardua e histórica tarea:

Éramos tres forenses argentinos y tres cubanos, más la historiadora cubana Ariet que estaba en Vallegrande. Nos llevó cinco días hacer la exhumación de todos los restos, lo que realmente fue sumamente rápido. En el hospital japonés de Santa Cruz de la Sierra fueron estudiados e identificados los siete, porque había mucha identificación pre-mortem de todos, por lo cual fue muy fácil identificarlos. Todos menos el Che, tenían disparos en el cráneo. <sup>33</sup>

Todo en la historia de Guevara ha sido dificultoso, impactante y conflictivo, sus treinta y nueve años, de "aventuras" por un arraigado convencimiento ideológico, su muerte que lo convierte definitivamente en leyenda y la aparición de su Diario que se convirtió en lectura obligatoria de la izquierda de fines de los sesenta y de los setenta y también de la derecha, la exhumación de sus restos en medio de dificultades económicas y políticas y la final repatriación a Cuba donde sus restos son recibidos con todos los honores y el saludo emocionado y testimonial de los generales, entre los que se encontraban Pombo y Urbano (Capitán Leonardo Tamayo), ambas figuras en la crónica de Guevara y sobrevivientes de la gesta boliviana.

Vicente Leñero se aparta totalmente de la circunstancia histórica de su muerte y elige la sustitución por el recurso ya mencionado, como si a Guevara solamente pudiera matarlo un igual, que además asegure una especie de resurrección, sobrevive el Comandante 1 para seguir luchando, el dramaturgo no

<sup>32</sup> Hugo Gambini. ob cit p 330-332.

<sup>33</sup> M. Urruzola. "Entrevista a A. Incháurregui". *El País Cultural*, 26-12-97: 3-5.

oculta el paralelismo entre el Che y Jesús, dato significativo si se tiene en cuenta la condición de católico militante del dramaturgo. El apoyo a nivel gráfico de la asociación de la imagen del Che a la de Cristo, unido a la reacción de los propios campesinos que también hicieron la inevitable comparación impulsados por el misterio y la fantasía que el nombre les provocaba, se une la decisión de sus captores de facilitar la difusión de la imagen al permitir fotografiar el cadáver como trofeo de guerra después de trasladar el cuerpo desde La Higuera a una bodega del hospital de Villagrande, localidad en la que finalmente se encontraron sus restos. La presentación que Leñero hace del personaje propone la superposición de la concepción del Che que se desprende de su Diario con la creada por el discurso dramático, el autor podría haber elegido la versión dramatizada de un guerrillero seguro, en sus objetivos, determinante en las decisiones y claro para señalar estrategias de ataque y de defensa, pero en cambio parte de una figura sólida y coherente consigo mismo para establecer no las características de su actividad militar, sino las probables dudas que esa labor origina, opta, por el contramito, pero estructurándolo para que venza el mito al final de la obra. Se distancia de la fuente textual para cuestionar la seguridad, la decisión y la entrega que revelan sus informes, la capacidad del Diario como referente documental no se justifica totalmente en el tratamiento del personaje central donde este se vincula con el discurso histórico que el autor debe conocer sobre la acción cubana y que es evocada en la obra como sinónimo de un tiempo heroico, que en la obra se actualiza como el lugar donde adquiere la inmortalidad a la cual ha renunciado para iniciar una nueva etapa de liberación.

Las dudas han estado siempre presentes, pero no se deducen del Diario, sino de datos concretos de su vida, Guevara ha tenido entre sus constantes el permanente juego entre la estabilidad y la aventura, el enfrentamiento teatral entre los comandantes es la expresión dramática de varios dilemas, por ejemplo, la elección entre ser un médico burgués o un revolucionario, o la de dimitir por la derrota centroamericana o intentar continuar con otro foco revolucionario, la primera respuesta a la elección la representa el Comandante 2 (Com,179), en la decisión de dejar la mochila con medicinas o cargar con la caja de balas, episodio que corresponde a la lucha cubana y que la biografía de Rojo la señala como un hecho acaecido el cinco de diciembre de 1956 después de la travesía del Gramma y que es referida en los mismos términos que lo hace Leñero:

*Quizás ésa fue la primera vez –escribió– que tuve planteado prácticamente ante mi el dilema de mi dedicación a la medicina o mi deber de soldado revolucionario. Tenía delante una mochila llena de medicamentos y una caja de balas, dejando la mochila para cruzar el claro que me separaba de las cañas.*<sup>34</sup>

La segunda elección a favor de la continuación de la guerrilla se da en la misma Revolución Cubana que es evocada como paradigma por el Comandante 1, y como argumento irrefutable frente al rechazo de la Maestra y las acusaciones de ser el asesino de su pueblo, frente a ella debe justificar y darle sentido táctico al hecho de haber matado como al de estar vivo. Después del triunfo de la Revolución Cubana y pasado los momentos de euforia y el establecimiento del nuevo régimen, la situación de Guevara lo enfrenta a una disyuntiva: quedarse en Cuba y convertirse en un burócrata o volver a luchar, se decide por esto último y en 1965 hace un viaje de cuatro meses por África y a su regreso le envía una carta de despedida a Fidel, el objetivo es Bolivia, pero en las razones para dejar Cuba no solo incide su “pulsión sacrificial”, sino también argumentos de tipo político en relación al desgaste de su figura en la esfera del gobierno cubano, donde su radicalismo, su condición de extranjero, su juicio extremadamente severo y una disciplina a toda prueba eran elementos de su personalidad que no coincidían totalmente con la idiosincrasia cubana. Todos estos factores determinaron que a comienzo de los sesenta su presencia se convirtiera en molestia, su independencia de criterio y sus opiniones sobre los relacionamientos económicos de Cuba fueron considerados como amenazas para la revolución recién instaurada, por lo tanto su vuelta al campo de lucha, solucionaba problemas internos, aflojaba tensiones y dejaba a la burocracia cubana asentarse sin necesidad de tener un permanente juez que les corrigiera sus actitudes. Así llega a Bolivia con la satisfacción de haber cumplido en Cuba y con el deseo de triunfar y de acercarse cada vez más a su país que fue el sueño inalcanzable.

Los conflictos entre el hombre teórico y el práctico no son el producto de un recurso estético sino que tiene asidero en toda la vida de Guevara y en especial en los momentos de elección que repasamos, decidirse por la lucha es dejar de lado toda clase de privilegios, homenajes que rechaza y concesiones que no está

---

<sup>34</sup> R. Rojo. ob cit p 90.

dispuesto a aceptar, es el guerrillero que en el acierto o en el error asume la total responsabilidad de sus acciones porque se siente confiado y seguro del lugar que ocupa y la defensa de esa oposición lo hace enfrentar con representantes políticos como el presidente del partido comunista boliviano que pretende sustituirlo en el poder. A propósito nos detendremos en uno de los episodios estrictamente documentales de la obra y es el relacionado con el tema del poder y de la posibilidad de delegar la jefatura en un representante político, la tajante reacción de Guevara es marcada y decidida en la pieza como en los relatos que sobre ella conoce Leñero. El conflicto se plantea entre Mario Monje principal del partido comunista boliviano, presentado en la obra como el Político, el Comandante 1 cuando se anuncia su llegada le responde a un guerrillero que expresa confianza por su presencia: "Desconfía siempre de los políticos de carrera" (Com,192), los antecedentes de Monje lo sindicaban como uno de los dirigentes elegidos por los representantes del Che para iniciar contactos en La Paz, por ejemplo en setiembre de 1966 Pombo, mano derecha del Che, se entrevista varias veces con el jefe comunista. Debray señala lo conflictivo de las negociaciones, las pretensiones de Monje son claras y así se lo hace saber al propio Guevara en la entrevista que se documenta con la fecha 31-12-66 en el campamento de Ñancahuasú, al que llega a plantearle tres puntos: 1) Básicamente su renuncia a la dirección del partido, 2) La dirección político militar de la lucha mientras la revolución tuviera un ámbito boliviano, 3) La tarea de conseguir aliados entre otros partidos del continente, esta versión la ratifica el libro de R. Rojo <sup>35</sup> y la respuesta del texto dramático no difiere mucho de la expuesta en su Diario:

Comandante1: (Sonríe, despectivo) Aquí el único jefe soy yo, y no acepto ambigüedades en esto. (Transición). Hemos estado perdiendo el tiempo lastimosamente. (Pausa) Necesitamos desalojar la zona. (Se vuelve hacia los guerrilleros) Eh, preparen todo, nos vamos. (p.195-196)

Esta actitud origina dramáticamente una seria discusión con el Comandante 2 que ve en su negativa una forma de aislamiento que puede actuar en contra de una posible victoria y le recuerda cual fue la actitud de Castro al pactar con todos sin necesidad de entregar la revolución, evidenciando que la respuesta tajante tal

---

<sup>35</sup> R. Rojo. ob cit ; p 219-220.

como figura en el testimonio tuvo que sobrepasar por varios obstáculos, pero en el ejemplo propuesto también está la respuesta:

Comandante 1: (Interrumpiendo.) Pero él lanzó el grito: No permitió que nadie le regateara el mando (p.197)

Es otra de las elecciones que debió hacer con el costo político que ello implicaba, la versión diaria establece que en principio quedaban en que Monje revisaría su propuesta pero a la vez narra que al dirigirse al campamento y hablar con los bolivianos y plantearles la posibilidad de quedarse peleando o apoyar al partido, ellos eligieron quedarse, con lo cual la importancia y el reconocimiento el *Che* como jefe natural, a pesar de ser otra vez extranjero queda a las claras. Los efectos de esta entrevista se harán sentir, porque el partido comunista en enero de 1967 ratifica la posición de Monje marcando un distanciamiento con el grupo guerrillero, no debemos olvidar que tampoco consigue el apoyo esperado del campesinado y muy escaso en los sectores mineros que estaba en permanente lucha con el gobierno, la supervivencia de la guerrilla era absolutamente imposible. Dentro del proceso dramático después de este episodio la figura del Comandante 1 adquiere mayor relieve, la balanza se inclina hacia sus puntos de vista por lo tanto la actitud final se justifica dramática e históricamente, lo que debe sobrevivir es el espíritu de lucha más allá del hombre que lo supo sustentar durante tanto tiempo y en situaciones tan diversas que determinaron que su vida y su muerte lo convirtieran en algo denominado simple y popularmente como un *mito*, pero que desde el punto de vista barthesiano este concepto debe ser parte de una teoría del lenguaje en la medida que: "lo mítico está presente en todas partes en que se hacen frases, en que se cuentan historias"<sup>36</sup> y la proyección de la figura de Guevara y su convocatoria desde lenguajes bien diferentes lo incluyen claramente dentro de las consideraciones de lo mitológico.

[silka@adinet.com.uy](mailto:silka@adinet.com.uy)

---

<sup>36</sup> Roland. Barthes, *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987: 83-87.

### **Abstract**

This article is based on the Leñero's play: *Compañero* (1970), which focuses the attention in the last days of Guevara's life in Bolivia. The mexican playwright uses as documents, in this case, three main sources: the famous *Diario del Che*; the Régis Debray's book, *¿Revolución en la revolución?*, and the detailed information from L. González and G. Sánchez in *The Great Rebel. Che Guevara in Bolivia*. In this play the referential function is seen through the individual point of view, and has its most important expression in the conflict between Guevara as man, and as a legend, using the double character: Comandante 1 and Comandate 2.

**Palabras clave:** Teatro Documental/ Leyenda/ Configuración análoga/ Muerte

**Key words:** Documentary Theatre/Legend/Analogous configuration/Death