

REPENSANDO EL PROBLEMA DE LA TRANSPOSICIÓN EN LOS AUDIOVISUALES HISTÓRICOS: UN ANÁLISIS DE *CHE: GUERRILLA*

SANTIAGO CAMPANA

Universidad de Buenos Aires (UBA)

Email: santiagocampana22@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2558-9387>

Recibido: 30 de enero de 2024

Aceptado: 01 de abril de 2024

Publicado: 20 de diciembre de 2024

Resumen

Este artículo analiza la manera en la que se han pensado los procesos de transposición en el cine histórico. Al principio, presentaremos los aportes generales sobre la relación entre cine e historia. Luego, introduciremos el problema teórico de la transposición en el cine histórico, dialogando con aportes de diferentes disciplinas y aproximaciones. La segunda parte del trabajo se centrará en examinar el problema en cuestión a partir del estudio de un audiovisual en particular *Che: guerrilla*.

Palabras clave: Cine histórico, transposición, Che Guevara, Historia y cine.

REPENSANT EL PROBLEMA DE LA TRANSPOSICIÓN EN ELS AUDIOVISUALS HISTÒRICS: UNA ANÀLISI DE *CHE: GUERRILLA*

Resum

Aquest article analitza la manera com s'han pensat els processos de transposició al cinema històric. Al principi, presentarem les aportacions generals sobre la relació entre cinema i història. Després, introduïrem el problema teòric de la transposició al cinema històric, dialogant amb aportacions de diferents disciplines i aproximacions. La segona part del treball se centrarà a examinar el problema en qüestió a partir de l'estudi d'un audiovisual en particular *Che: guerrilla*.

Paraules clau: Cinema històric, transposició, Che Guevara, Història i cinema.

RETHINKING THE PROBLEM OF TRANSPOSITION IN HISTORICAL FILMS: AN ANALYSIS OF *CHE: GUERRILLA*

Abstract

This article analyses how the process of transposition has been studied in historical films. Firstly, we will introduce the contributions to the relationship between cinema and history. Then, we will present the theoretical problem of transposition, in dialogue with contributions of other disciplines and approaches. Afterwards, this paper will focus on studying the problem of transposition in a particular film, *Che: guerrilla*.

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2024.34.1-2.262-291>

Copyright © 2024 Santiago Campana

Copyright de la edició © 2024 FilmHistoria Online. Todo su contenido escrito está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 4.0.

Keywords: Historical cinema, transposition, Che Guevara, History and Cinema.

1. INTRODUCCIÓN

Desde el siglo XX, el cine es uno de los principales productos de la industria cultural y de entretenimiento de masas. Por eso mismo, las películas y los audiovisuales suelen ser una de las vertientes centrales que construyen los discursos e imaginarios históricos de los grandes públicos. Sin embargo, no es habitual que exista una correlación muy exacta entre los avances de la historia académica y los consumos vinculados con temas históricos del público general. Esto nos lleva a preguntarnos: ¿Es posible conjugar el lenguaje cinematográfico con la rigurosidad de la investigación histórica? ¿Se puede ofrecer una versión fílmica del pasado? ¿El cine se puede transformar en una vía legítima para reconstruir la historia?

El presente trabajo se centrará en las conexiones que pueden existir entre la historiografía académica y el cine histórico a partir de un problema específico, el de la transposición¹. De esta forma, buscaremos demostrar que la transposición audiovisual en el cine histórico es un recurso válido a la hora de ofrecer una versión del pasado que no abandone los criterios de validez científica que rigen en la historiografía profesional, pero que a la vez no debe desatender ciertos elementos propios del lenguaje audiovisual. Para eso, primero, indagaremos en las diferentes maneras en que los historiadores han entendido las relaciones entre el cine y la historia, deteniéndonos en los aportes de Robert Rosenstone. Luego, examinaremos el problema de la transposición centrándonos en los vínculos entre la literatura y el cine, retomando, en este punto, los planteamientos de un trabajo previo de Fabio Nigra. De esta forma, buscaremos definir el problema de la transposición en el cine histórico.

Por último, aplicaremos las ideas analizadas en una película particular: *Che: guerrilla* (Soderbergh, 2008). Primero, presentaremos su información principal, las fuentes en las que se basó y su puesta en escena. Luego, indagaremos sobre cómo el audiovisual abordó diversos problemas históricos a partir de las fuentes y las investigaciones existentes; es decir, cómo se llevó a cabo la cuestión de la transposición en un caso concreto. Por último, discutiremos el tipo de relato histórico presente en la película. En definitiva, recurriremos a *Che: guerrilla* para repensar cómo se pueden realizar las transposiciones en el cine histórico.

¹ Para agilizar la lectura, en el presente trabajo se priorizará el uso del término *cine histórico*, pero esta categoría no debe reducirse a películas, sino que debe incluir diferentes tipos de registros audiovisuales históricos (como las series, los cortos, los documentales, entre otros). A la vez, se usará de forma unificada el término *transposición*, más allá de que algunos autores utilicen la palabra *trasposición*. Sin embargo, mantendremos el original *trasposición* en caso de citar de forma textual un trabajo que emplee esta expresión.

2. CINE, HISTORIA, CINE HISTÓRICO

Existen diferentes maneras de aproximarse a la relación entre el cine y la historia. Como afirma Rosenstone (1997: 14), los historiadores suelen estudiar los audiovisuales desde tres enfoques diferentes. El primero se centra en la historia propiamente dicha del cine, en tanto fenómeno cultural, artístico e industrial contemporáneo. Luego, existe una segunda aproximación que denominaremos “escuela contextual”, que busca revalorizar a las películas como documentos históricos que vislumbran elementos socioculturales de una época. Según estos autores, los filmes “desbordan” al cineasta y permiten al historiador obtener información de la sociedad del momento en el cual la película fue elaborada. Como parte de los principales exponentes de este enfoque se pueden mencionar a Marc Ferro (2000) y Pierre Sorlin (1985), o —desde la escuela estadounidense— a Martin Jackson (1983).

Finalmente, están los autores que consideran a las películas como capaces de representar el pasado y hacer al público reflexionar sobre él. Uno de los mayores exponentes de esta mirada es el propio Rosenstone. El autor argumenta a favor de los elementos de un



cine histórico innovador y experimental, alejado de una historia lineal, para lograr ampliar el abanico de posibilidades interpretativas y generar cuestionamientos sobre el pasado. También discute el monopolio que la palabra escrita tiene a la hora de reconstruir la historia, señalando que “puede existir otro modo de concebir el pasado, un modo que utilice elementos que no sean la palabra escrita: el sonido, la imagen, la emoción, el montaje.” (Rosenstone, 1997: 20). Es importante señalar que su objeto de estudio se limita a las películas que buscan representar el pasado, excluyendo a aquellas que solamente tienen a la historia como un fondo escenográfico.

Figura 1. Portada del libro *El pasado en imágenes* de Robert Rosenstone.

Una sistematización de las diferentes clasificaciones de las películas históricas puede encontrarse en los trabajos de José María Caparrós Lera (2017a, 2017b). Siguiendo un análisis previo de Denis Richet y el marco conceptual de Ferro, el autor identifica la existencia de tres tipos de filmes históricos, aclarando la posibilidad de que puedan solaparse (a la vez, los separa de los noticiarios y los documentales, que poseen sus propias clasificaciones). Por un lado, se encuentran las películas denominadas de reconstrucción históricas (*reconstruction films*). Estos filmes son entendidos, desde un enfoque contextual, como aquellos “que, sin una voluntad directa de hacer historia, poseen un contenido social y, con el tiempo, pueden

convertirse en testimonios importantes de la historia, o para conocer las mentalidades de cierta sociedad en una determinada época.” (Caparrós Lera, 2017a: 19). Por otro lado, el autor diferencia a los filmes de ficción histórica (o *historical films*) como aquellas películas “que evocan un pasaje de la historia o se basan en personajes históricos, con el fin de narrar acontecimientos del pasado, aunque su enfoque histórico no sea riguroso, acercándose más a la leyenda o al carácter novelado del relato.” Es decir, son títulos que “utilizan el pasado histórico únicamente como marco referencial, sin realizar habitualmente análisis alguno.” (Caparrós Lera, 2017a: 20). Por último, Caparrós Lera (2017a: 21) identifica a los filmes de reconstitución histórica (*reconstitution films*) como

aqueellos que, con una voluntad directa de hacer historia, evocan un periodo o hecho histórico, reconstituyéndolo con más o menos rigor, dentro de la visión subjetiva de cada realizador, de sus autores. Se trata, pues, de un trabajo artístico-creativo que está más próximo a la operación historiográfica moderna que del libro de divulgación.

Más allá de atender a las diferentes aproximaciones al cine histórico y las distintas clasificaciones de sus filmes, a lo largo de este trabajo seguiremos principalmente el planteamiento de Rosenstone en varios de sus puntos centrales: considerar como cine histórico únicamente a las películas que tratan sobre temas históricos verídicos, pensar a los audiovisuales como una vía legítima para reconstruir el pasado, y ciertos elementos que señala para analizar los filmes históricos. Sin embargo, esto no implica coincidir con Rosenstone en sus postulados de índole narrativistas, donde retoma las ideas de Hayden White al postular que los relatos de los historiadores son “ficciones narrativas” que no recrean el pasado, sino que lo representan (Rosenstone, 1997: 36)². Más que coincidir con las limitaciones que White le asigna al lenguaje escrito y al carácter científico de la historiografía, lo que buscamos es resaltar las potencialidades de otro tipo de lenguajes como el audiovisual (lo que no implica matizar dicha científicidad). Efectivamente, la historia académica escrita está regida por otras reglas y convenciones que la transforman en una ciencia social con la capacidad de crear conocimiento científico. Lo que buscamos plantear es que los resultados de las investigaciones históricas académicas puedan dialogar con otros géneros, como el cinematográfico, para poder llegar a una mayor cantidad de público.

² En este trabajo seguimos la definición de narrativismo de Rodrigo Henríquez Vázquez (2005: 78): “bajo el término narrativismo agrupamos a las distintas corrientes de filosofías (y filósofos) de la historia —fundamentalmente de ámbito anglosajón— que han aplicado las aportaciones del giro lingüístico a su reflexión epistemológica y ontológica sobre la historia, destacando la parte poética y metahistórica de la historia.”. Para un acercamiento a las ideas whiteanas, véase White (1992).

Ahora bien, ciertas ideas de White pueden ser retomadas. Siguiendo el hilo de Rosenstone, White (2010: 217) define a la “historiofotía” (*historiophoty*) como “la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso fílmico”. El desafío, sostiene el autor, es cómo adaptar la historiofotía “a los criterios de verdad y exactitud que se supone gobiernan la práctica profesional de la historiografía” (White, 2010: 217). A la vez, advierte que los audiovisuales no pueden ser leídos de la misma manera que un texto escrito, es decir, que no hay que pensar a las imágenes como ilustraciones de un discurso escrito. En este sentido, White resalta la capacidad de las imágenes para otorgarnos más información de la historia contemporánea que la historia escrita.

Ante la posibilidad de que historiadores comiencen a trabajar en producción de películas, Jackson (1983: 37) sostuvo que “podemos estar seguros de que respetarán escrupulosamente las reglas de la investigación y se negarán a manipular su material con fines puramente visuales.” ¿Es posible esto? Cabe recordar que varios historiadores que asesoraron grandes producciones comerciales cinematográficas han informado que “los problemas de tipo académico (precisión y/o exactitud en la reproducción del escenario, vestuario o palabras dichas por el o los personajes), en muchas oportunidades contrastaba fuertemente con las necesidades de producción o de la historia narrada.” (Nigra, 2013: 113)³. Autores de los distintos enfoques previamente planteados parecen ponerse de acuerdo en este punto: los filmes históricos no deben tener como finalidad *únicamente* representar de la forma más objetiva posible los hechos históricos. Como sostiene Rosenstone (1997: 17), “los largometrajes que se ciñen estrictamente a los hechos —no importa cuáles— son, visual y argumentalmente hablando, cintas que incitan más al sueño que al conocimiento histórico.”⁴. Las películas responden a otro tipo de normas, formatos, condicionantes y objetivos que los que rigen a los textos históricos. Por eso, la historia audiovisual implica necesariamente cambios si se la compara con la historia escrita.

Sin embargo, esto no debe negar las potencialidades que posee la historia en imágenes, ya que “la verdad que aporta el medio audiovisual puede ser diferente, pero no necesariamente antagónica, de la verdad escrita” (Rosenstone, 1997: 41). Si bien coincidimos con Rosenstone y White en que el cine histórico debe guiarse por otro tipo de lenguaje que los textos escritos, es necesario enfatizar que esto no impide recrear algo verdadero. Como sostiene Rodrigo Henríquez Vázquez (2005), ficción no es sinónimo de falsedad y de no-

³ Un clásico ejemplo de este problema fue relatado por el propio Rosenstone, quien se encargó de asesorar en la producción del filme *Reds* (Beatty, 1981).

⁴ Ferro (2000: 191-192) denomina “positivista” al enfoque que busca verificar la precisión de la reconstitución histórica en los filmes de cine histórico. En un sentido similar, Sorlin (1985: 29-30) señala que si los historiadores desconocen los medios propios del cine y se limitan a analizar las películas históricas “con las herramientas de su propio saber, el historiador se prohíbe comprender por qué la historia filmada tiene más impacto que la historia escrita”. Para Ángel Hueso (1991), una de las causas que explica el descrédito que tiene el cine entre muchos historiadores es que estos se acercan a las películas como si fueran obras de investigación histórica y no como ficciones artísticas.

verdad, por lo que es posible unir la verdad histórica con formas de relato audiovisual⁵. Para eso, señala que

La ficción y la realidad pueden servir de la misma forma para representar el pasado, por lo que deberían ser juzgados con la misma vara con que se juzga una investigación histórica. La forma de la representación no es un argumento para invalidar esta pretensión. [...] Sus posturas no sólo devalúan las posibilidades del cine histórico, sino que también minimizan las posibilidades que tiene la historiografía para poder representarse en nuevos formatos, sin que por ello deba hipotecar la verdad de los hechos (Henríquez Vázquez, 2005: 83).

Por lo tanto, ¿cómo representar el pasado en películas y a la vez respetar la verdad histórica? ¿Es necesaria cierta *manipulación* de la historia para seguir las reglas propias del formato audiovisual? Estos problemas de la representación fílmica ficcional de la realidad histórica se observan en el problema central del presente trabajo: la transposición.

2.1. El problema de la transposición, entre las imágenes y las palabras

Recientemente, Nigra (2019) realizó una revisión de diferentes trabajos en busca de profundizar los aportes de Rosenstone. Uno de los problemas que resaltó es la transposición en el cine histórico, un tópico que ya había analizado en un texto previo. Allí, sostiene que “la trasposición o, antiguamente, adaptación, ha sido entendida tradicionalmente como el mecanismo gracias al cual una obra literaria era reconfigurada para ser llevada al cine” (Nigra, 2013: 133). A continuación, seguiremos el camino propuesto por Nigra, quien indagó en diferentes conceptualizaciones de la transposición de textos literarios al cine.

Oscar Steimberg (1993: 19) ha sido uno de los pioneros en estos temas, al señalar que “vivimos en una cultura de transposiciones” y establecer la existencia de una transposición “cuando un género o un producto textual particular cambia de soporte o de lenguaje”. El autor indica que en este pasaje intertextual se da un doble proceso de pérdida y de resignificación, ya que “en las trasposiciones a los lenguajes híbridos se muestra, junto a la pérdida de significaciones que conlleva la caída de la condición literaria del texto separado de su letra en el libro, un tipo particular de producción de sentido de nuestro tiempo” (Steimberg, 1993: 97–98). Otros autores, como Antonio Crespo (1969), ya habían distinguido estrechas relaciones entre literatura y cine: toda película es inicialmente un texto escrito — el guion—, la existencia de los filmes que son el resultado de adaptación de obras literarias, y el paralelismo que puede establecerse entre la gramática y las normas propias del

⁵ Henríquez Vázquez (2005: 83) define a la *verdad histórica* como “todo aquello que la comunidad de personas dedicadas a la disciplina histórica nos comentan responsablemente lo que sucedió por medio de relatos que nos explican hechos e interpretaciones del pasado.”

lenguaje audiovisual. Crespo también destaca las dificultades que surgen al adaptar una novela al cine, como condensar textos extensos en unas pocas horas o reducir el texto a imágenes.

Adriana Cid (2011) resalta que, en las últimas décadas, el término *transposición* desplazó al concepto de *adaptación* en las producciones teóricas sobre la conversión de un texto literario en uno fílmico. Para la autora, la transposición fílmica debe tener en cuenta que el cine tiene un lenguaje y una identidad diferente al literario, y además “habrá de ser comprendida como resultante de un complejo proceso creador, de transformación transmedial, que no se limita a meras operaciones mecánicas de trasvase, sino que lleva impreso el sello inconfundible de su autor” (Cid, 2011: 28). Sergio Wolf (2001) también señala las limitaciones que tiene la palabra *adaptación* para conceptualizar el paso de una obra literaria al cine. Simultáneamente, critica a quienes juzgan las películas resultantes de una transposición tomando en consideración únicamente el texto de origen. Por el contrario, Wolf (2001: 16) establece como más pertinente el término de *transposición*, “porque designa la idea de traslado pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema”. El autor resume la transposición en una fórmula: “cómo olvidar recordando”. Esto significa que el punto de origen “no puede eliminarse como si jamás hubiera existido, pero que tampoco puede estar totalmente presente porque eso orillaría el peligro de anular la voluntad misma de la transposición. Por definición, el texto literario tomado para hacer con él un filme es deformado o alterado al ser traspuesto a otro código y otro lenguaje difuso” (Wolf, 2001: 77-78).

A la vez, Wolf distingue entre distintos modelos de transposición según las versiones o interpretaciones. De esta manera, señala la existencia de seis clases de lecturas diferentes: la fidelidad posible o “lectura adecuada”, la fidelidad insignificante o “lectura aplicada”, el posible adulterio o “lectura inadecuada”, la intersección de universos, la relectura o “el texto reinventado”, y la transposición encubierta o “versión no declarada” (Wolf, 2001: 89). En cambio, Cid critica las tipologías elaboradas por Wolf, postulando la necesidad de alejarse de las categorías éticas de fidelidad/traición para comprender fenómenos estéticos tales como la literatura y el cine. Por lo tanto, la autora propone un nuevo paradigma tipológico para ordenar a las transposiciones fílmicas “desde una perspectiva que contemple la gradación de proximidad y distancia” (Cid, 2011:30). Así, se tendría en cuenta la calidad estética de la película y la idea de “literatura refundida”, es decir, que nos permita perder de vista la obra literaria original.

Nicolás Bermúdez (2008: 2), al analizar el pasaje de una obra literaria al cine, define a la transposición semiótica como la “operación social por el cual una obra o un género cambian de soporte y/o de sistema de signos.”. El autor resalta que

todo pasaje implica una resignificación de la obra transpuesta, resignificación determinada tanto por factores semiológicos y materiales de carácter forzoso (llevar una obra literaria al cine, por ejemplo, implica un cambio de lenguaje y de dispositivo), como por otros eventuales, que aparecen cuando la posible operación transpositiva se demora en el tiempo o se aleja en el espacio y es entonces modulada por los intereses y representaciones de un nuevo presente y/u otra cultura (Bermúdez, 2008: 2-3).

En un sentido similar, Carmen Peña Ardid (1999: 36) indicó que

el paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen significación y el sentido de la obra de origen. No puede ser de otro modo cuando se trabaja con dos sistemas “deshomogéneos” en sus materias significantes.

En otro trabajo, Camila Bejarano Petersen retoma el eje adaptación/transposición: mientras que en la adaptación predomina la idea de fidelidad a una supuesta “esencia” de la obra original; en la forma transpositiva “el concepto general de transtextualidad descubre la imposibilidad de la fidelidad y de la esencia, para hablar de interpretaciones y de apropiaciones.” (Bejarano Petersen, 2010: 3). Si bien en algunos puntos estas concepciones y metodologías son complementarias, Bejarano resalta que en otros son excluyentes. Por eso, la autora busca “una metodología de trabajo que favorezca el despliegue de la complejidad del proceso y ostente la flexibilidad necesaria para habilitar proyectos transpositivos de naturaleza estética diversa” (Bejarano Petersen, 2010: 2).

Se podría seguir sumando aportes sobre la relación cine/literatura⁶. Como si fuera poco, el problema de la existencia de una “transposición” no se restringe al ámbito literario⁷. Por ejemplo, en los ámbitos de la enseñanza se suele debatir acerca del rol de la transposición didáctica para entender cómo se enseñan los saberes científicos específicos que surgen en el ámbito académico⁸. Debates similares han existido entre historiadores

⁶ Por ejemplo, Juan Mancilla Troncoso (2013) aborda la problemática de las realizaciones cinematográficas basadas en textos literarios comparando los enfoques teóricos de Antoine Jaime y José Luis Sánchez Noriega. Por otra parte, José Antonio Pérez Bowie (2004) analiza el heterogéneo y amplio campo disciplinar de las relaciones entre el cine y la literatura, para relevar los aportes teóricos y metodológicos acerca de la adaptación cinematográfica de textos literarios.

⁷ En los siguientes puntos sobre la didáctica y la divulgación retomamos ideas planteadas previamente (Campana, Martínez, & Mertonoff, 2020).

⁸ En este sentido, fue central el planteo de Yves Chevallard (1997: 45), quien denominó transposición didáctica al “trabajo que transforma de un objeto de saber a enseñar en un objeto de enseñanza”. Sin embargo, otros autores como Flavia Terigi (2007) matizaron el planteo de Chevallard: en estas críticas reaparecen las impugnaciones a la idea de transposición sin tener en cuenta los puntos de origen y de llegada. Desde el ámbito propio de la

acerca de producciones vinculadas con la divulgación histórica⁹. Es común que historiadores profesionales critiquen a la divulgación histórica por dar miradas “simplistas” de procesos históricos y no poder dar cuenta de la complejidad de estos tal como lo hace la “Academia”. En este punto, Ezequiel Adamovsky (2011) se distancia del prejuicio de criticar a los trabajos de divulgación a través de la impugnación de que “es más complejo”. Si bien aclara que la divulgación histórica no debe falsear y tergiversar el pasado, también señala que “toda explicación del pasado, sin importar su extensión, funciona recortando una problemática, jerarquizando la información, generalizando y, con ello, dejando aspectos afuera. [...] Todo siempre es más complejo. [...] de lo que se trata es de brindar explicaciones que nos lo hagan comprensible” (Adamovsky, 2011: 103). Esto nos remite a los ejemplos de historiadores criticando películas históricas por no tener las mismas normas que la historiografía escrita. En este sentido, Gabriel Di Meglio (2011) destaca —en su argumentación a favor de profundizar la agenda sobre la divulgación histórica— que a la hora de crear productos históricos dirigidos a grandes públicos es importante tener en cuenta los determinantes materiales de cada formato y medio. Por ejemplo, postula la utilidad de la ficción para divulgar la historia, retomando conceptualizaciones del propio Rosenstone (Di Meglio, 2011: 117).

Recapitulando, los distintos autores desde diferentes miradas comparten —a grandes rasgos— que entender a los modelos de transposición como meras adaptaciones son insuficientes y que es necesario retomar las reglas propias de cada formato, en este caso, el cinematográfico. En este sentido, vuelve a tomar relieve la idea de que los cambios entre formatos son inevitables, por lo que es necesario reforzar las potencialidades de cada uno de ellos. Finalmente, se refuerza la invalidación que hacen los historiadores que analizan estos temas: no se puede juzgar a las películas como textos escritos.

A continuación, retomaremos el hilo del trabajo de Nigra (2013) para empezar a indagar cómo se da, de forma “realmente existente”, la transposición de un texto *histórico* a un filme. En este sentido, Nigra propone que el propio Rosenstone seguiría un paradigma transpositivo, ya que este autor sostiene que “la historia como relato dramático en imágenes se apoya en la invención tanto de pequeños detalles como de hechos importantes” (Rosenstone, 1997: 32). Esto se ve, principalmente, en uno de los conceptos claves de Rosenstone, que será retomado posteriormente: su idea de “invención verdadera”. Este tipo de invención consiste en comprimir el espíritu de ciertos hechos para recrear una nueva verdad. De esta manera, logra retomar el discurso histórico y no contradecirlo, ya que se crea una historia ficticia que a la vez es verídica. En una película histórica, la invención

enseñanza de la historia, María Paula González (2011) también ha señalado las limitaciones del paradigma de la transposición didáctica.

⁹ Otro concepto que suele utilizarse es “historia pública”. No abordaremos en el presente trabajo el debate sobre la conceptualización de este campo.

verdadera se puede dar a través de diferentes recursos como la alteración de hechos, la condensación de ciertos datos y acontecimientos que representen en la experiencia colectiva de un gran número de personas, o la metáfora.

Para Nigra, esta propuesta de Rosenstone equivale a la “lectura adecuada” propuesta por Wolf, donde prevalecen las herramientas del nuevo lenguaje cinematográfico, pero se respetan los argumentos del texto original. También lo podríamos asimilar a la “transposición de máxima proximidad o trasposición iteracional” planteada por Cid (más allá de las distancias que la autora busca tomar respecto a las ideas de Wolf), que consiste en replicar “el hipotexto literario en la mayoría de sus componentes —constelación de personajes, ambientación temporo-espacial, historia, organización secuencial, diálogos—, pero llevando a cabo un estéticamente logrado trasvase transmedial.” Este tipo de transposición logra que “el hipertexto resultante se acerca de manera notable al texto literario de base, sin embargo despliega su condición fílmica.” (Cid, 2011: 30).

Si bien lo planteado por Cid de alejarse del eje fidelidad/traición puede ser pertinente para pensar la relación entre cine y literatura, tiene limitaciones para relacionar la historia y el cine. La historia tiene como eje representar el pasado, por el cual la búsqueda de fidelidad al mismo no puede ser dejada de lado (aun cuando se tenga en claro que el pasado no puede recrearse exactamente en su totalidad, por lo que se tiene que recurrir a otras operaciones como la de “invención verdadera” propuesta por Rosenstone). Siguiendo esta línea, podemos introducir las ideas de Robert Burgoyne (2009), quien, retomando a Paul Ricoeur, plantea el concepto de “re-creación” (*re-enactment*), el cual permite al espectador imaginar que está revisitando el pasado a partir de las técnicas audiovisuales que se ponen en juego para crear la idea de fidelidad y verosimilitud. A la vez, la recreación permite que “tanto el cineasta como el espectador se proyectan en un mundo pasado para reimaginarlo, actuar en él y repensarlo.” (Burgoyne, 2009: 8)¹⁰.

En este punto, y en línea con la idea de transposición, Nigra retoma el trabajo de Alfredo Cid Jurado (2007) y su conceptualización de *traducción intersemiótica*. Cid Jurado analiza las posibilidades de este marco conceptual, a partir del ejemplo de cómo se construye una memoria fílmica del desembarco de Normandía. Para esto, retoma la noción de *traducción intersemiótica* de Roman Jakobson para dar cuenta de cómo se traspone un significado de un sistema semiótico (como la literatura) a otro, como el lenguaje cinematográfico. De esta manera, lo que se considera un suceso histórico pasa a ser un hecho histórico que cuenta con la posibilidad de tener su correspondiente versión fílmica. Para Cid Jurado (2007: 57) esta “traducción supone pérdidas y ganancias que son evidentes

¹⁰ La cita original en inglés es: “Rather than a simple re-experiencing of the past, the filmmaker and the spectator alike project themselves into a past world in order to re-imagine it, to perform in it, and to rethink it.”. Esta traducción y las posteriores nos pertenecen.

sólo al sujeto que la realiza, pero que aparecen opacas o veladas al espectador de una versión fílmica.”.

A partir de ahora, podemos proponer que la *transposición en el cine histórico* es el proceso de transponer una visión revisada y científica sobre la historia (es decir, basada en fuentes primarias —como textos escritos, imágenes, restos materiales y relatos orales— y/o en trabajos validados por la comunidad académica de historiadores) a una forma de relato audiovisual. Hay que recordar que nuestra definición de cine histórico se centra en las películas que poseen un interés en representar el pasado y excluye a los filmes que únicamente recurren al pasado como escenografía. Las fuentes primarias y la producción historiográfica son la base desde la cual se construirían los diferentes elementos de la película: el guion, la fotografía, el vestuario, la escenografía, las ubicaciones, etc. Pero, esta transposición debe tomar en cuenta las reglas y la estética propias del lenguaje cinematográfico. Como señala Rosenstone (1997: 56), “tendremos que adaptarnos a los usos cinematográficos para poder juzgar y señalar qué puede enseñar un film sobre el pasado.”. De esta manera, la *transposición en el cine histórico* se convierte en una herramienta propia de los directores y guionistas, con el posible asesoramiento de historiadores, para elaborar un audiovisual histórico. Para adentrarnos en estos problemas y conceptualizaciones, procederemos a analizar un caso en particular: la película *Che: guerrilla*.

2.2. *Che: guerrilla*. Transponiendo una fuente histórica escrita en un audiovisual

La película que examinaremos en este trabajo es *Che: guerrilla*: estrenada en el año 2008, dirigida por Steven Soderbergh, protagonizada por el renombrado actor puertorriqueño Benicio del Toro, producida por Laura Bickford y Benicio del Toro, y escrita por Peter Buchman y Benjamín A. Van der Veen¹¹. Este filme formó parte de un conjunto de dos películas: la primera, *Che, el argentino*, centrada en los episodios de Sierra Maestra que llevaron a la Revolución cubana; y una segunda parte titulada *Che: guerrilla*, que se enfoca en el fracaso del último intento guerrillero de Ernesto Guevara en Bolivia entre 1966 y 1967. Para examinar el problema de la *transposición en el cine histórico* nuestro análisis se centrará en la segunda parte —posee una duración de 2 horas, 15 minutos y 22 segundos—, ya que el filme está basado directamente en una fuente histórica (*El Diario del Che en Bolivia*) y contó con la colaboración de consultores especializados (como Jon Lee Anderson, biógrafo del Che). Además, existen diversos materiales para documentar la experiencia de la guerrilla en Bolivia, tales como fotografías, diarios de otros guerrilleros, testimonios,

¹¹ Todos ellos estadounidenses, menos Del Toro que es puertorriqueño. Diversas compañías compraron los derechos para distribuir la película: las estadounidenses The Criterion Collection, IFC Films y Twentieth Century Fox; la europea Wild Bunch y la española Telecinco Cinema.

noticias, y material fílmico que permite acercarnos a cómo hablaban o se movían los protagonistas del audiovisual¹².

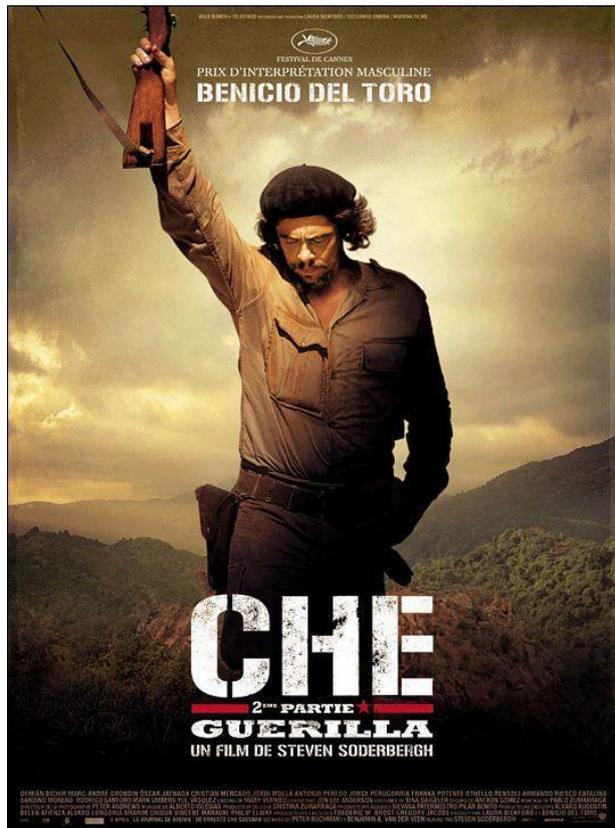


Figura 2. Imagen promocional de la película *Che, guerrilla*.

El problema de la transposición será abordado a través de tres maneras diferentes. Primero, observando la puesta en escena del filme. Luego, analizando una secuencia en profundidad. Finalmente, buscaremos examinar qué tipo de relato histórico presenta la película, lo que nos permitirá repensar la idea de transposición en el cine histórico. Como advierte Burgoyne (2009: 9), “uno de los desafíos intelectuales al escribir sobre el cine histórico es que deben considerarse tres marcos temporales: el periodo de referencia, el contexto histórico en el

momento de producción de la película y el momento presente de la lectura crítica.”¹³. En este trabajo nos enfocaremos en el análisis del periodo al cual se refiere el filme.

Para iniciar el análisis de *Che: guerrilla*, lo primero que debemos señalar es que esta película busca respetar la verdad histórica y ser lo más realista posible. Siguiendo la tipología de filmes históricos propuesta por Rosenstone, podemos definir la película como un drama histórico, que pretende ser una representación de cómo ocurrieron los hechos, vinculándose al llamado “realismo cinematográfico”. A la vez, puede identificarse como una película de reconstitución histórica —según la clasificación de Caparrós Lera— donde, más allá de la mirada subjetiva del director, se busca reconstituir un evento histórico de forma precisa. Esto se expresa en diversos componentes y detalles, que examinaremos en esta sección.

La película retoma el canon de la narración clásica, con la causalidad como principio unificador y la misión del protagonista como la principal línea argumental¹⁴. A la vez, prima

¹² Por un análisis histórico-conceptual de la experiencia guerrillera de Guevara en Bolivia, véase Campana (2020).

¹³ “One of the intellectual challenges in writing about the historical film is the fact that three temporal frames must be considered: the reference period, the historical context at the time of the film’s production, and the present moment of critical reading.”.

¹⁴ Sobre la narración clásica, véase David Bordwell (1996). En la película no se desarrolla el argumento del romance heterosexual, a pesar de que al principio aparecen un par de escenas del Che con su esposa Aleida March (Catalina Sandino Moreno).

una lógica cronológica de los acontecimientos, respetando en gran medida, de forma fidedigna, la manera en la que fue relatada por sus protagonistas. La película se construye sobre tres líneas narrativas: la principal, que sigue la historia del Che Guevara y la guerrilla; la historia del alto mando boliviano, centrada en el gobierno, el ejército y la ayuda estadounidense recibida, que funcionan como los antagonistas de la guerrilla; y una línea presente en la primera parte de la película acerca de Fidel Castro (Demián Bichir) y Régis Debray (Marc-André Grondin). Las elipsis no rompen el hilo narrativo lineal, y el único *flashback* importante es la última escena, que muestra a Guevara a bordo del buque *Granma* antes de comenzar sus acciones guerrilleras en Cuba. No solamente los diversos sucesos relatados buscan acercarse a la verdad histórica; además, numerosos detalles también son verídicos: el disfraz del Che para entrar de incógnito en Cuba, el nombre del hotel donde se hospeda en La Paz, los problemas de disciplina en la guerrilla (especialmente por conflictos internos entre sus miembros bolivianos y los extranjeros), la desconfianza de vecinos que piensan que son traficantes de cocaína, y la lista podría seguir. Incluso Honorato Rojas (Luis Bredow), el campesino boliviano que traiciona a la columna de “Joaquín” (Jorge Perugorría), es presentado con su nombre real.

La puesta en escena de la película también busca seguir la idea de fidelidad. Si bien el escenario de la película se dio en locaciones radicadas en España, estas buscaron replicar la selva boliviana. A la vez, también existieron un par de tomas de la Ciudad de La Paz, Bolivia. El vestuario es de época (tanto de los guerrilleros, los militares bolivianos y de los campesinos), basado en los testimonios fotográficos y audiovisuales. En este sentido, respondería a lo que Marcel Martin (2002: 81-82) llama “vestuario realista”, donde, a la hora de confeccionar las vestimentas, se guían por documentos de la época y se tiene como objetivo la mayor exactitud histórica. Esto no se ve solo en sus ropas sino en otros detalles, como en las barbas crecidas y la suciedad de los guerrilleros. El decorado de la película también busca responder a la verosimilitud histórica. Si seguimos la tipología de Martin, sería un decorado “realista” pero con elementos “impresionistas”, al buscar intensificar ciertos aspectos de la naturaleza (como la lluvia, los insectos, la humedad y la vegetación espesa) para mostrar el tedio de la guerrilla. La iluminación también pretende ser lo más realista posible, con fuerte presencia de sombras naturales en las escenas de exteriores.

Las mismas decisiones fueron tomadas en relación con el elenco: se mantuvo el nombre real de los personajes y se buscó una caracterización realista. Las caras y los cuerpos también pretenden respetar las pautas culturales de la época que se busca representar. Esto se exhibe, principalmente, en el personaje del Che Guevara, interpretado por del Toro: su tono al hablar, sus toses intermitentes producto del asma, y sus miradas (para su caracterización se contó con la ayuda de los ya mencionados videos y testimonios). Incluso el actor perdió más de 15 kilos para representar al Che en un estado cuasi famélico en sus

últimos días de vida. El otro actor del elenco que puede considerarse una estrella de Hollywood es Matt Damon, pero cumple con un papel minúsculo: personifica a un cura alemán de la región de Muyupampa, apareciendo en pantalla solamente en una escena de poco más de un minuto.

La película prioriza un ritmo lento (salvo en las secuencias de combate) y escenas con pocos cambios de planos, retratando el cansancio y tedio de la guerrilla. También se busca ser realista con el movimiento inestable de cámara en mano, utilizado, por ejemplo, en momentos de acción. La música del filme es minimalista: predomina el sonido ambiente y en la banda sonora prevalecen los arpegios de guitarra (más allá de *Balderrama*, la canción final interpretada por Mercedes Sosa). En los momentos de tensión, como la ruptura con Mario Monje (Lou Diamond Phillips) o las escenas de acción, se usan pitidos y sonidos agudos en aumento.

Uno de los elementos que se retrata de forma constante y de diversas maneras en la película es la vida rutinaria y fatigosa de la guerrilla. Estos aparentes detalles descriptivos “inútiles” —cómo enfocar la lluvia en la vegetación o la distribución del campamento de la guerrilla— son importantes en las películas históricas, porque, como sostiene Roland Barthes, sirven para representar directamente una realidad concreta. Esto es elemental en el relato histórico cinematográfico porque ayuda a generar el *efecto de realidad*, donde “la misma carencia de significado en provecho del simple referente se convierte en el significante mismo del realismo” (Barthes, 1987: 186). Es decir, en estos detalles se unen el referente y su significante, lo que excluye la posibilidad de connotaciones. Solamente pueden denotar y significar “lo real”. De esta manera, contribuye a crear en el espectador la sensación de estar revisitando (*re-enactment*, en la conceptualización de Burgoyne) ese pasado que se busca representar.

De esta manera, uno de los puntos fuertes de la película es que logra evitar lo que Rosenstone (1997: 52) denomina la “falsa historicidad” o el “mito del realismo” presente en Hollywood, a saber, que “el retrato de un período, de que los objetos son historia por sí mismos y no en función de lo que significaron para la gente en un momento y lugar determinados” y la idea de que “con tal que el decorado y los objetos parezcan históricos, a fin de que el pasado sea más interesante, puedes inventarte los personajes y los hechos que consideres necesarios”. Lo interesante del filme es que, al mismo tiempo que intenta retratar el periodo de la manera más realista posible, también busca lograr la mayor fidelidad posible respecto a los personajes y los acontecimientos. Todo esto permitiría clasificar a *Che: guerrilla* dentro de diversos esquemas de transposición propuestos por autores analizados previamente: la “lectura adecuada” de Wolf, la “transposición de máxima proximidad o trasposición iteracional” planteada por Cid o la traducción intersemiótica de Cid Jurado.

A continuación, para analizar cómo se llevó a la práctica la *transposición en el cine histórico* propuesta en el trabajo nos detendremos en una secuencia que narra la ruptura de la guerrilla con el Partido Comunista Boliviano (PCB), ya que este se oponía a la instalación de un foco revolucionario en Bolivia. Para ello, compararemos la fuente histórica en cuestión, los textos de una biografía del Che Guevara, y un par de escenas de la película. Así, podremos analizar cómo dialogan los textos y documentos históricos con el lenguaje audiovisual.

En su diario de campaña, el Che Guevara realizó las siguientes anotaciones acerca del encuentro que tuvo con Monje, secretario general del PCB, el 31 de diciembre de 1966:

A las 7.30 llegó el Médico con la noticia de que Monje estaba allí. Fui con Inti, Tuma, Urbano y Arturo. La recepción fue cordial, pero tirante; flotaba en el ambiente la pregunta: ¿A qué vienes? [...] La conversación con Monje se inició con generalidades pero pronto cayó en su planteamiento fundamental resumido en tres condiciones básicas: 1) Él renunciaría a la dirección del partido, pero lograría de éste al menos la neutralidad y se extraerían cuadros para la lucha. 2) La dirección político—militar de la lucha le correspondería a él mientras la revolución tuviera un ámbito boliviano. 3) Él manejaría las relaciones con otros partidos sudamericanos, tratando de llevarlos a la posición de apoyo a los movimientos de liberación (puso como ejemplo a Douglas Bravo). Le contesté que el primer punto quedaba a su criterio, como secretario del partido, aunque yo consideraba un tremendo error su posición. Era vacilante y acomodaticia y preservaba el nombre histórico de quienes debían ser condenados por su posición claudicante. El tiempo me daría la razón. Sobre el tercer punto, no tenía inconveniente en que tratara de hacer eso, pero estaba condenado al fracaso. [...] El tiempo también sería el juez. Sobre el segundo punto no podía aceptarlo de ninguna manera. El jefe militar sería yo y no aceptaba ambigüedades en esto. Aquí la discusión se estancó y giró en un círculo vicioso. Quedamos en que lo pensaría y hablaría con los compañeros bolivianos. Nos trasladamos al campamento nuevo y allí habló con todos planteándoles la disyuntiva de quedarse o apoyar al partido; todos se quedaron y parece que eso lo golpeó (Guevara, 1994: 20-21)¹⁵.

Por otra parte, Jon Lee Anderson, biógrafo de Guevara que accedió a todos sus documentos personales en Cuba, escribió las siguientes líneas sobre este episodio:

¹⁵ Esta fuente es un valioso recurso, al tratarse de anotaciones personales de Guevara durante su campaña en Bolivia, que fueron publicadas tal y como las recuperó el gobierno cubano. De esta manera, es un documento histórico transparente, que refleja genuinamente los pensamientos subjetivos del Che.

El 31 de diciembre Monje llegó a Ñancahuazú y por fin los dos rivales se encontraron frente a frente. Se apartaron para conversar en el bosque. Dos fotografías de pésima calidad son la única prueba visual de ese encuentro. En una de ellas el Che está tendido en el suelo y clava su mirada sarcástica en Monje, sentado con las piernas encogidas en actitud defensiva. Monje exigió que se le entregara el mando general de la lucha armada y que no se concertara una alianza con los “pro chinos”. El Che respondió que podía descartar la alianza con los comunistas sinófilos, pero en cuanto al mando no cedería un ápice. Era el comandante militar porque estaba mejor capacitado que nadie para ello. Además, pensaba que sus decisiones políticas eran más acertadas que las de Monje. Pero le ofreció designarlo “jefe nominal” de la operación guerrillera si eso le permitía “salvar las apariencias”. Más tarde, en el campamento, Monje dijo a los hombres que renunciaría a su puesto en la dirección del partido y volvería para tener el orgullo de combatir con el Che, no como dirigente sino como “Estanislao”, un combatiente raso. Ahora se iba a La Paz a informar al partido sobre la inminencia de la guerra para que todos tomaran precauciones; renunciaría a su puesto y volvería en diez días. Eso era una fanfarronada con el fin de arrancarle al Che un nuevo gesto que salvara las apariencias o bien una mentira lisa y llana. A la mañana siguiente, antes de partir, reunió a los bolivianos para decirles que el partido no apoyaba la lucha armada, que se los expulsaría si permanecían ahí y se suspenderían las asignaciones a sus familias. Sólo cuatro hombres —Coco, Saldaña, Ñato y Loro— estaban autorizados por el partido para estar ahí y se respetaría eso, pero el resto debía elegir entre el partido y la guerra. Optaron por ésta, Monje se fue y jamás volvió (Anderson, 2006: 658).

En la película, la problemática aparece en una escena previa, en la que Inti Peredo (Cristian Mercado), guerrillero procedente del PCB que había sido entrenado en Cuba, le expresa al Che Guevara su preocupación de que Monje y el PCB no apoyen la lucha armada. La siguiente escena introduce brevemente al personaje de Monje llegando al campamento acompañado de dos guerrilleros. La cámara se centra en él, para luego hacer un *travelling* lateral hacia la derecha y mostrar cómo sigue caminando. La siguiente escena muestra, en un encuadre amplio que incluye a Tania (Franka Potente) tomando fotografías, la vida cotidiana de los guerrilleros y un sonido ambiente de fondo, a Guevara y Monje hablando a un costado del campamento. Monje expresa sus dudas, diciendo que “las condiciones no están creadas para el tipo de lucha que propones”. Guevara le contesta afirmando:

- En cualquier parte en que el hombre sea explotado por el hombre están creadas las condiciones. Cuando hay niños trabajando en las minas, cuando el 50 por ciento

de los mineros no alcanzan los 30 años de vida, y cuando estos mismos mineros van a la huelga por mejoras salariales...

Cambia el ángulo de toma, y el plano se centra en Monje, quien asiente, pero se lo ve incómodo. El Che continúa hablando: "...y son masacrados por el ejército, ¿están creadas las condiciones o no están creadas las condiciones? Cuando la mortalidad infantil y la materna son de las más altas de América Latina por falta de hospitales y atención médica, existen las condiciones para mí". El encuadre cambia, enfocando en un primer plano a Guevara, quien finaliza la escena afirmando: "si algo aprendimos en Cuba es que un levantamiento popular sin el apoyo de la lucha armada no tiene ninguna posibilidad de tomar el poder".

La siguiente escena muestra a un grupo de guerrilleros bolivianos, integrantes del PCB, ubicados alrededor de una fogata en medio de la noche. La luz del fuego ilumina los rostros, con un sonido agudo en aumento de fondo. Se realizan consecutivos planos y contraplanos entre Monje y los guerrilleros. Se empieza a oír la voz de Monje, a quien la cámara muestra de espaldas moviéndose, enfocando por momentos su figura y por otros los rostros de los bolivianos: "Cuando la gente sepa que este movimiento lo dirige un extranjero les van a dar la espalda". La cámara cambia el encuadre, mostrando solamente a Monje, quien afirma: "Ustedes van a morir heroicamente, pero no tienen ninguna esperanza de lograr la victoria". La cámara vuelve al encuadre anterior, para mostrar la disidencia de uno de los guerrilleros, quien sostiene: "Entonces, cambiemos el nombre a Bolivia. Al fin de cuentas, Simón Bolívar era un venezolano, ¿no?". Otro guerrillero toma la palabra: "Compañero Monje, su tarea y la del partido es aclarar al pueblo que el Che [se corrige rápido], que Ramón, es un revolucionario del continente, no un extranjero". Un tercer boliviano dice: "Es verdad. Ramón es como Simón Bolívar". Se escucha nuevamente la voz de Monje, a quien luego la cámara enfoca lateralmente: "El partido no apoya la lucha armada. Ustedes son libres de abandonarla. Y tendrán nuestro apoyo si lo hacen. Si se quedan, el partido no les pagará más los viáticos." La escena concluye con un encuadre que muestra los rostros de los guerrilleros, mientras escuchan las palabras de Monje, quien está fuera de campo: "Como el primer secretario, les aconsejo que se vayan conmigo". En una escena posterior, Monje se presenta ante el Che la mañana siguiente para avisarle que renunciará a la dirección del partido y que regresará al campamento el 10 de enero con una decisión tomada (finalmente, Monje nunca vuelve).



Imagen 3: Fotografía real tomada por Tania de la charla entre Monje y Guevara.



Imagen 4: Fotograma de la película *Che: guerrilla*, que retrata la charla entre el Che Guevara y Mario Monje, con Tania en el fondo tomando fotografías.

Por lo tanto, ¿cómo se dio la transposición en esta secuencia? La película recrea la conversación entre Monje y Guevara tal como Anderson señala que sucedió (a partir de un par de fotografías que la documentan): ambos en el bosque, con la ropa que vistieron ese día, separados del resto de la guerrilla, con el Che sentado y fumando, y el dirigente boliviano parado de forma incómoda (ver imágenes 3 y 4). Pero el filme elimina el planteo de las tres condiciones que impuso Monje, que son recuperadas por Guevara y Anderson. Posiblemente, habría sido más sencillo insertar la petición de Monje de dirigir la guerrilla y la posterior negativa del Che. Ahora bien, se entiende más la decisión de evitar mencionar

el conflicto entre las filas comunistas pro soviéticas y pro chinas —clave para el registro historiográfico—, ya que resulta difícil de representar a menos de que aumente la cantidad de diálogo entre los protagonistas, lo que posiblemente sobrecargaría con información al espectador.

Anderson señala que la charla donde avisa a los militantes comunistas bolivianos que el PCB no apoyaría la lucha armada se dio el 1 de enero a la mañana, pero en la película transcurre durante la noche (eliminando la charla previa de Monje con sus hombres en el campamento, donde les miente sobre sus intenciones de quedarse a combatir). A la vez, todos los guerrilleros que hablan con Monje lo hacen para defender el proyecto del Che, lo que representa a soldados bolivianos que efectivamente decidieron quedarse en la guerrilla. Estos detalles no modifican la trama ni el devenir de los hechos. Por el contrario, escenificar la reunión por la noche, con la luz de la fogata, aumenta la sensación de intriga y conjura del hecho (posteriormente, se discutió largo y tendido si esto fue una “traición” del PCB hacia Guevara). También los contraplanos entre los guerrilleros y la figura de Monje terminan potenciando la sensación de lejanía entre la conducción del partido y las intenciones de sus militantes. Tampoco la modificación en la escena de la llegada de Monje (en el filme acompañado al campamento por Tania y por otro guerrillero, y no por tres guerrilleros como estableció el Che) es significativo. Por lo tanto, se pueden entender las decisiones del director y guionista a partir de las necesidades propias del lenguaje cinematográfico. Sin embargo, estas modificaciones no van en contra de la verdad histórica, por lo que pueden ser catalogadas como una “invención verdadera” (tal como conceptualizó Rosenstone).

Es notorio cómo el filme ha sido evaluado de diferentes maneras desde ámbitos cinéfilos y desde las ciencias sociales. Diego Battle (2009), crítico de cine, destaca de *Che: guerrilla* su corrección audiovisual y que está lejos de “las frases grandilocuentes, de la exaltación elegíaca del heroísmo o de la mitificación”. En cambio, historiadores han llegado a conclusiones muy dispares al señalar que la película, justamente, busca profundizar el mito del Che. Por ejemplo, Moira Cristiá (2009) señala que el cenit de la película es el fusilamiento de Guevara, logrando que los espectadores compartan, de forma un tanto romántica, sus últimos momentos. A la vez, Manuel Gárate, si bien reconoce los puntos positivos en el aspecto técnico del filme, resalta que la película fortalece un relato mitificador del Che:

No encontramos jamás ni la más mínima mala intención en sus acciones, e incluso la violencia o la brutalidad aparecen siempre justificadas. [...] Aquello que ensucia el mensaje del ícono es dejado de lado, restándole lo humano que posee el sujeto real. Soderbergh le hace un flaco favor al Ché histórico al alimentar —una vez más— la

leyenda crística e inmaculada de alguien que (equivocado o no) escogió el camino de las armas para luchar por los oprimidos del mundo (Gárate, 2009).

¿La película retrata, efectivamente, una imagen mítica del Che Guevara? ¿Es él el protagonista omnipresente de la película? ¿Qué lugar tienen las clases sociales en el conflicto? ¿Qué tipo de información se le brinda al espectador? A continuación, y sin ánimo de realizar un minucioso examen escena por escena, buscaremos analizar ciertos elementos de la película para ver qué tipo de relato histórico transmite la misma y cómo actúa la transposición en este sentido. Para eso, retomaremos nuevamente ciertos elementos propuestos por Rosenstone.

Si bien la película, como hemos señalado anteriormente, respeta en gran medida las fuentes históricas sobre las que se construyó y no se la puede criticar por eso, hay aspectos que podrían haberse trabajado de una mejor manera. Uno de ellos es la contextualización informativa que se le brinda al espectador. Por ejemplo, centrémonos en el inicio de *Che: guerrilla*. Las primeras imágenes son fotografías auténticas de mineros bolivianos. Luego se contextualiza geográficamente con un mapa de Bolivia, donde se señala el nombre del país y además indican las regiones de Catavi (zona minera en alusión a las fotografías), La Paz (capital del país) y Ñancahuazú (región donde se desarrolla la posterior actividad guerrilla). A continuación, se amplía el mapa para mostrar a toda América Latina con Bolivia en el centro en color diferente, mientras se va resaltando los diferentes países del continente y aclarando sus respectivos nombres. Finalmente, el mapa se tiñe de rojo (¿la elección del color es en alusión al comunismo? ¿A la sangre?), quedando únicamente Bolivia en el centro con un color diferente. De esta manera queda retratado el lugar neural de este país en América Latina y su importancia estratégica si se querían crear “muchos Vietnam”, como fomentaba Guevara. Esta forma de comenzar el filme tiene cierta innovación respecto de la típica contextualización de los inicios de las películas históricas, que se suelen limitar a textos explicativos. Sin embargo, ciertos elementos pueden no llegar a quedar del todo claros para el público no especializado, como el papel de los mineros y la coyuntura dentro de la Guerra Fría. Este es uno de los puntos débiles de *Che: guerrilla*: la falta de contextualización de la situación de Bolivia, así como el trasfondo latinoamericano y mundial de los conflictos que se ponen en juego en la película.

A continuación, con las típicas letras blancas con fondo negro, se cuenta la renuncia del Che a sus cargos en Cuba en 1965 y su posterior desaparición a los ojos de la información pública, que llevaron a Fidel Castro a leer la carta de despedida que le había dejado Guevara. Luego, aclarando el lugar y la fecha con letras blancas (Cuba, tres de octubre de 1965), se

muestra como Castro lee en público las palabras de despedidas de Guevara¹⁶. El contenido de la escena y el escrito en cuestión se adecuan, nuevamente, a la fuente histórica en cuestión. Sin embargo, debido a las demandas del formato audiovisual, la misma es recortada en su gran parte: se lee textual el comienzo de la misma, para luego remitirse a un par de oraciones que reflejan el vínculo entre Guevara y Castro, y las diferentes responsabilidades de cada uno¹⁷. Lo interesante es cómo se decide mostrar esto: con la cámara observando una televisión de manera indirecta. De esta manera, la escena funciona como un “facilitador informativo” —siguiendo la conceptualización de Nigra—, que otorga datos al espectador al mismo tiempo que lo ubica en la situación de estar escuchando el discurso por televisión¹⁸. Sin embargo, este recurso no es explotado al máximo en la película. Solamente se vuelve a retomar cuando los guerrilleros escuchan las noticias por la radio, pero cumple con la función de informar a los propios guerrilleros de sucesos que el espectador ya conoce.

Por el lado de la contextualización geográfica-temporal, la misma se realiza con distintos recursos. En ciertos momentos suele aclararse de forma directa con letras blancas el lugar geográfico, el día en el calendario y el número de días desde que el Che llegó a Bolivia. Sin embargo, solamente el último dato (número de día de actividad guerrillera) es usado de forma constante. Por ejemplo, en la escena inmediatamente posterior a la lectura de la carta de Guevara, se vuelve a contextualizar temporalmente de forma explícita (letras blancas aclarando “un año después”) pero no se señala la ubicación espacial de los hechos, que corresponde a la breve estancia del Che en Cuba, disfrazado de “Ramón”, antes de partir a Bolivia. La contextualización espacial directa es utilizada solamente cuando se muestra otra localización de los hechos (por ejemplo, en las escenas que transcurren en La Paz, Muyupampa, Alto Seco, La Higuera y Quebrada de Yuro). Y la aclaración de la fecha exacta es usada en hechos muy particulares, como el 9 de octubre de 1967 (día del asesinato del Che).

¹⁶ La fuente audiovisual sobre la lectura pública de la carta del Che en palabras de Castro puede verse en “Fidel y la carta del Che”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IOspUjwgEIA> (Consultado el 16/12/2022). También puede consultarse el texto completo de la carta en Guevara (1965).

¹⁷ “Otras tierras del mundo reclaman el concurso de mis modestos esfuerzos. Yo puedo hacer lo que te está negado por tu responsabilidad al frente de Cuba y llegó la hora de separarnos. [...] Que si me llega la hora definitiva bajo otros cielos, mi último pensamiento será para este pueblo y especialmente para ti” (Guevara, 1965). La película trabaja de manera ambivalente la relación entre el Che y Fidel Castro. Por ejemplo, en la escena de año nuevo en La Habana se muestra a Castro hablando de cómo preparar platos de comida o tragos alcohólicos, lo que contrasta claramente con el hambre que sufren en la guerrilla a lo largo del filme. Esto se manifiesta explícitamente cuando, en el interrogatorio previo a su asesinato, le señalan al Che que “debe ser duro, usted aquí en la Jungla y Fidel en La Habana almorzando en El Nacional”. Sin embargo, la figura de Castro queda exonerada cuando, al principio de la película, intenta convencer al Che de que retrase la instalación de una guerrilla en Bolivia hasta que se dé el momento adecuado. La película concluye con lo que había previsto el Che en su carta de despedida: al encontrar la muerte, su último pensamiento fue para Castro. Esto se muestra en un *flashback* de Guevara (comiendo un pedazo de pan) a bordo del buque *Gramma*, antes de iniciar las acciones guerrilleras en Cuba, mirando a Castro.

¹⁸ Para Nigra (2021: 101), un facilitador “provee información al espectador para que en un contexto de comodidad conceptual, pueda continuar construyendo en su mente tanto la historia como el argumento”.

También hay casos donde *Che: guerrilla* busca contextualizar temporal y geográficamente de forma indirecta. Por ejemplo, en la escena donde Fidel Castro habla con Debray, se puede observar una bandera cubana y una torta con la inscripción de 1967, por lo que se deduce rápidamente que se trata de una fiesta de año nuevo en Cuba. Esa misma escena presenta al espectador, a partir de lo que Debray le describe a Castro, cómo eran las condiciones en la región de Ñancahuazu y la desconfianza de los campesinos de la zona hacia los extranjeros. Sin embargo, por momentos, la contextualización geográfica indirecta tiende a quedar insuficiente. Por ejemplo, se muestra una brevísima toma de las afueras del “Palacio Quemado” (Palacio de Gobierno boliviano), como introducción a la escena donde el presidente Barrientos (Joaquim de Almeida) conversa con la doble agente Tania. Al no introducir una aclaración directa de que dicho encuentro se realizó en la sede gubernamental boliviana, la película termina hablando a un público más reducido: solo aquellos que puedan identificar el exterior del Palacio Quemado tendrán plenos conocimientos de la ubicación geográfica de la escena (problema muy fácil de subsanar al agregarle en letras blancas el nombre del lugar). Una situación similar sucede en otra escena, cuando se muestra la fachada exterior del Tribunal Supremo de Bolivia, pero sin aclarar el edificio. Esto es un ejemplo de cómo un espectador con conocimientos históricos no tendrá dificultades de entender estos detalles, pero en estos casos la película pierde la oportunidad de hablarle a una cantidad de público más amplio.

Más allá de la información geográfica y espacial brindada al espectador, los mayores problemas surgen a la hora de buscar comprender de forma más amplia el contexto sociohistórico de la película y la trayectoria de los personajes. Por ejemplo, se podría explicar mejor la situación mundial de la Guerra Fría o la importancia de Guevara a la hora de conceptualizar la guerra de guerrillas como estrategia programática para lograr la revolución en América Latina (lo que explicaría, a la vez, porque persistió con dicha estrategia hasta el final de la película). Tampoco se aclara adecuadamente quienes son ciertos personajes como Monje, Debray o el enviado por la CIA (solamente en algunos casos se busca hacerlo de manera indirecta, por ejemplo, cuando el ejército boliviano presenta los perfiles de Ciro Bustos —Gastón Pauls— y de Debray al ser capturados); contra quién combate Guevara; los motivos de la separación entre las columnas del Che y de Joaquín; entre otros elementos. Pareciera que la película, en su intento de mostrar los hechos *tal cual ocurrieron* —siguiendo la lógica rankeana— se olvida de brindar datos básicos a un espectador sin conocimientos previos. Esto lleva a que el filme, por momentos, no tenga una línea narrativa clara y se limite a presentar episodios aislados que le ocurren al Che y sus guerrilleros.

Rosenstone señala que los típicos filmes históricos se suelen asimilar a la concepción tradicional de la historia, donde el pasado aparece como cerrado y con una explicación

lineal negando otras posibilidades y rechazando la complejidad de causas. También destaca que la historia es explicada por los avatares de individuos, en desmedro de analizar los problemas sociales. A la vez, subraya que las películas suelen dejar un mensaje positivo y de progreso, con personajes manteniendo sus ideales hasta el final. En la película analizada en el presente trabajo, estas advertencias de Rosenstone aparecen retratadas en cierta medida. El protagonista de la película es, como lo indica su título, el Che Guevara acompañado de su guerrilla. Gran parte del filme logra que el espectador se ponga en la piel del mismo Guevara y de los guerrilleros (lo que se expresa de forma más acabada en el clímax de la película, con el fusilamiento del Che). Por el lado del Estado boliviano, los únicos que aparecen con voz y agencia propia son el gobierno de Barrientos, el ejército y los enviados de la CIA. Los campesinos en todo momento figuran a través de su relación con alguno de los dos bandos en pugna (guerrilla o ejército), y los mineros, si bien sus fotografías inauguran la película y se los menciona en reiteradas ocasiones, nunca aparecen. Esto es otro de los déficits del filme, la falta de profundidad con la que trabajó a las clases sociales de Bolivia.

A la vez, las causas del devenir de la guerrilla no son representadas con mayor profundidad. Si bien los problemas sociales aparecen retratados en la película, la historia es explicada por los avatares de Guevara y su guerrilla, dejando en un segundo plano a los condicionantes históricos bolivianos. Por ejemplo, el filme logra exponer, a través de diferentes maneras, los desencuentros entre el campesinado y la guerrilla; mostrando la preocupación del Che de sumar campesinos a las filas del ELN y la desconfianza con la que los campesinos veían a los guerrilleros. De esta forma queda claro para el espectador que una de las causas de la derrota de la guerrilla fue la falta de apoyo campesino, pero no se termina de vislumbrar bien el porqué de esto (la relación paternalista que vinculaba al campesinado con el presidente Barrientos es un enigma en la película).

Una manera en la cual el filme podría haber mejorado el retrato de los conflictos sociales es representando con personajes propios a los campesinos y a los mineros. Esto podría haber sido logrado con el recurso de “condensación” señalado por Rosenstone, donde determinados acontecimientos logran representar la experiencia colectiva de un número mayor de personas. Por ejemplo, agregando como personajes secundarios estables a un campesino y a un minero. En cierta manera la película lo hace con el campesino Honorato Rojas —quien traiciona a la columna de Joaquín— pero nunca a través de su propia mirada. Así, habrían retratado mejor las condiciones sociales de los campesinos, sus formas de accionar político, cómo evaluaban la presencia de la guerrilla en Bolivia, y las prebendas que el campesinado negociaba con el gobierno boliviano a través del llamado “pacto militar-campesino”.

También *Che: guerrilla* podría haber ampliado el abanico de posibilidades dándole mayor centralidad a los mineros, un tema que aparece a lo largo de la película, pero no es profundizado. La problemática de los mineros es presentada desde la primera imagen y es comentada en varios momentos de la película. Por ejemplo, el Che le señala a Monje la dura situación de vida y laboral de los mineros como un ejemplo de las condiciones que presentaba Bolivia para la lucha armada; Debray interroga a Fidel por el cambio del lugar del campamento de Guevara, ya que la zona elegida había sido Alto Beni por estar más cerca de las zonas mineras, con mayor cantidad de población politizada; y Tania menciona la posibilidad de una huelga en la mina de Siglo XX. Posteriormente, los guerrilleros se enteran con mucho ánimo que mineros van a entrar en huelga en Catavi y que harán donaciones a la causa de la guerrilla (sin que cause mayor interés en Guevara), para luego informarse mediante la radio argentina de que el ejército boliviano reprimió la huelga, ocasionando decenas de muertos. Todos estos episodios quedan inconexos con el trascurso de la película, y la trayectoria de los mineros no vuelve a ser mencionada posteriormente. Estos problemas se lograrían solucionar si la película, nuevamente, decidiera mostrar la trayectoria de un minero boliviano de Siglo XX en Catavi, retratando sus condiciones de trabajo, su apoyo a la guerrilla y a la huelga, y que finalmente la represión militar que sufren durante la “Masacre de San Juan” en junio de 1967. Condensar en un par de personajes los itinerarios campesinos y mineros posibilitaría que queden más en claro las causas sociohistóricas de la derrota del Che. A la vez, evitarían una visión lineal de la historia, mostrando la mayor potencialidad que tenía en ese momento la lucha de los mineros y la situación diferente de heteronomía que vivía el campesinado en esos años.



Figura 5. Fotograma de la película *Che: guerrilla*, que muestra al Che Guevara esposado antes de ser fusilado.

El ritmo lento de *Che: guerrilla* crea, como ya mencionamos, mayor verosimilitud, pero puede perder atractivo ante un público sin conocimientos previos (ya sea de historia o de cine). En este sentido, se podrían agregar escenas de acción (como el robo de camiones por parte de la guerrilla, que no aparece en la película) o dar un mayor margen para realizar “invenciones verdaderas”, en términos de Rosenstone. Podríamos sugerir que la existencia de demasiadas fuentes históricas que retratan la experiencia guerrillera en Bolivia limitaron e inhibieron la posibilidad de realizar este tipo de invenciones.

El único momento donde la película glorifica, explícitamente, a la figura del Che Guevara es en su captura y asesinato. Esta secuencia constituye el clímax de la película, donde —siguiendo los cánones de la narración clásica— el héroe fracasa en su misión¹⁹. En el momento exacto donde se rinde y es capturado por las tropas bolivianas se efectúa una elipsis, y se deja abierta la posibilidad —inexistente según los registros históricos— de una huida cuando le pide al soldado boliviano de guardia que lo desate. Como señaló Cristiá, la escena del fusilamiento del Che logra que el público comparta su sufrimiento. El director logra esto al adoptar un plano subjetivo que deposita al espectador en los ojos de Guevara, sumando al movimiento que realiza la cámara, de forma inestable y con el lente borroso, consiguiendo un encuadre desordenado que replica la caída de Guevara y su última visión. El sonido actúa en el mismo sentido, al eliminar la música y dejar solamente la agitada respiración de Guevara con un pitido artificial en aumento. Así, la película termina retratando una historia emocional, personalizada y dramática, al adoptar un punto de vista objetivo que busca despertar sentimientos de empatía y de angustia con el Che.

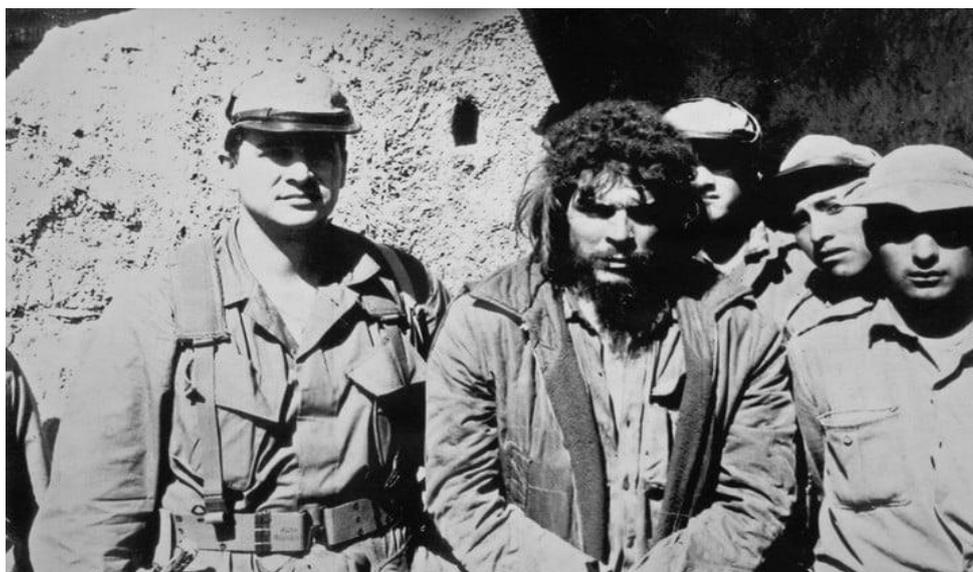


Figura 6. Fotografía real tomada por el agente de la CIA Félix Rodríguez, donde él mismo posa al lado del Che Guevara el día de su asesinato.

¹⁹ Como señala Bordwell (1996: 157), “que el clímax de un filme clásico sea frecuentemente un plazo temporal demuestra el poder estructural de definir la duración dramática como el tiempo que se necesita para conseguir, o fracasar en la consecución de un objetivo.”.

Por último, una aclaración. Todos estos comentarios no deben entenderse como críticas al director (que, efectivamente, tomó la decisión de hacer la película lo más realista posible) sino como una reflexión sobre cómo se podría modificar al filme, teniendo en cuenta la conceptualización ya trabajada de *transposición en el cine histórico*, para lograr que alcance a públicos más amplios y permita una mayor comprensión del proceso histórico que busca retratar.

3. CONCLUSIONES

En el presente artículo señalamos que existen diversas maneras de pensar la relación entre cine e historia. No negamos las potencialidades que tiene el enfoque contextual, pero creemos que la idea de tratar a las películas como fuentes históricas circunscribe su utilidad al campo de los historiadores. En cambio, si seguimos el planteamiento el planteo de Rosenstone y aceptamos que el cine histórico puede representar el pasado, las posibilidades de llegada de este crecen exponencialmente. Como nos recuerda Cid Jurado (2007: 42), el cine “se transforma en instrumento de la memoria mediática y consigue participar en la construcción de la memoria histórica con las características que ésta posee.”. A la vez, en las películas históricas que buscan desafiar interpretaciones consensuadas o simplistas de la historia, esta actividad de “re-creación” del pasado puede producir, según Burgoyne (2009: 8), resultados convencionales y radicales a la vez: “por un lado, el entretenimiento y la edificación de masas a través de la gran máquina de creación de mitos de la vida moderna; por otro, una desmitificación crítica de los relatos que organizan la memoria cultural del pasado”²⁰. De forma similar, puede mencionarse la definición que Caparrós Lera esgrimió sobre las películas de reconstitución histórica para referirse al tipo de filmes analizados en este artículo, que buscan acercarse a las producciones de la historiografía profesional.

A la hora de acercarnos al problema de la transposición, indagamos en cómo diferentes campos de conocimientos pensaron este fenómeno, focalizando nuestra atención en los vínculos entre la literatura y el cine. Observamos que, si bien las películas históricas no suelen tener como objetivo la divulgación, transmiten una idea de historia en particular y, a la vez, deben enfrentarse con problemas similares a los que afronta la divulgación histórica (y la enseñanza de la historia), como la necesidad de transponer información histórica a otro formato o el fantasma de la potencial crítica de “es más complejo”. Por eso, el historiador, a la hora de juzgar e incluso participar en la producción

²⁰ “Thus the activity of re-enactment – discovering a route into the past in order to rethink it – can produce both conventional and radical results: on the one hand, mass entertainment and edification by way of the great mythmaking machine of modern life; on the other, a critical demystification of the stories that organize the cultural memory of the past.”.

de una película, debe pensar más allá del lenguaje historiográfico y retomar ciertos criterios estéticos y técnicos del lenguaje cinematográfico. La historia y el cine tienen diferentes propósitos: por un lado, producir conocimiento revalidado por la comunidad científica y, por el otro, generar entretenimiento. Pero eso no significa abandonar la búsqueda de un relato que logre transmitir conocimiento verídico sobre el pasado a grandes públicos. En este sentido, también buscamos demostrar que la representación fílmica del pasado puede no contradecir la búsqueda de verdad histórica. Como sostiene Henrique Vázquez (2005: 9), “la ficción utilizada con pretensión de verdad puede resultarnos útil para representar el pasado, pues detrás de ella hay algo de verdad [...]. Las narraciones de ficción pueden ir más allá de su función referencial y cumplir roles como los de acercar al mundo pasado al lector del presente, sin que por ello se deba renunciar a la realidad.”.

A partir del análisis de *Che: guerrilla*, observamos cómo se puede realizar la transposición desde fuentes primarias e investigaciones a una película sin que pierda la veracidad y rigurosidad histórica. También buscamos demostrar cómo uno de los puntos débiles del relato presente en la película es la contextualización informativa e histórica otorgada al espectador; así como el lugar asignado a las clases sociales subalternas en Bolivia. A la vez, examinamos en el filme que no basta con llevar a la pantalla una versión realista del pasado que respete el conocimiento histórico, sino que es necesario retomar ciertas decisiones propias del lenguaje audiovisual para enriquecer la producción y que esta pueda llegar a una audiencia más amplia sin grandes conocimientos previos del período en cuestión. En este sentido, una de las fronteras centrales para tener en cuenta es saber determinar cuándo las invenciones de las películas históricas (escenas, información, lenguaje, vestuario, casting, etc.) son *facilitadores* para los espectadores y cuándo se transforman en criticables anacronismos que deforman la historia²¹. En este sentido, como advirtió Nigra, las transposiciones serán más complejas (¿o más libres?) a medida que se avance a épocas con menor cantidad de fuentes y más textos conceptuales. Aceptamos que la línea que separa una invención verdadera de una plausible de ser criticada puede ser tenue, pero creemos que lo esencial es ofrecerle herramientas y relatos al público, para que este pueda lograr una mayor comprensión de fenómenos históricos.

Este artículo buscó proponer un aporte a cómo puede crearse y pensarse un audiovisual que esté basado en fuentes y relatos históricos, o incluso en textos académicos. Si, como Cid plantea (y el resto de los autores analizados toman una posición similar), los vínculos entre la literatura y el cine deben ser entendidos como un *objeto de estudio complejo*, ¿qué sucede si agregamos, como planteamos en este trabajo, componentes historiográficos a la discusión? Si es difícil transponer novelas históricas en películas —que,

²¹ Como señala Nigra (2021: 100–101), no es sencillo determinar cuál es el límite a la hora de utilizar facilitadores, ya que “la tensión comercial entre los extremos puede llevar a resoluciones anacrónicas pero prácticas, o por el contrario, anacronías que llevan a la ridiculez”.

más allá de su extensión, son textos cerrados—, ¿qué hacer con la historia, que su extensión e interpretación siempre están puestas en debate y en constante revisión? Sin dudas, la complejidad del objeto de estudio se profundiza y los filmes históricos quedan más expuestos al prejuicio descripto por Adamovsky de “es más complejo”. Pero es hora de que los historiadores participen activamente del debate y de la producción de películas masivas, tal como reclaman los teóricos de la divulgación histórica. Para eso, deben entender al cine histórico como un producto anfibio e híbrido, que necesita combinar reglas de dos lenguajes diferentes: el registro audiovisual y la producción historiográfica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adamovsky, E. (2011). "Historia, divulgación y valoración del pasado: Acerca de ciertos prejuicios académicos que condenan a la historiografía al aislamiento". *Nuevo Topo*, (8), 91-106.
- Anderson, J. L. (2006). *Che Guevara: Una vida revolucionaria*. Barcelona: Anagrama.
- Barthes, R. (1987). "El efecto de realidad". En *El Susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (pp. 179-187). Barcelona: Paidós.
- Battle, D. (2009, junio 13). "Crónica de un final anunciado". Recuperado el 21 de octubre de 2021, de OtrosCines website: <https://www.otroscines.com/nota?idnota=2873>
- Beatty, W. (Director). (1981). *Reds* [Película].
- Bejarano Petersen, C. (2010). "Transposición audiovisual: Universos del diálogo". *Razón y Palabra*, (71). Recuperado de http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/BEJARANO_REVISADO.pdf
- Bermúdez, N. D. (2008). "Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: Lenguajes, dispositivos y géneros". *Estudios Semióticos*, (4). <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2008.49197>
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Burgoyne, R. (2009). "Introduction: Re-enactment and imagination in the historical film". *Verleden in beeld. Geschiedenis en mythe in film*, 24(3), 7-18.
- Campana, S. (2020). "De Sierra Maestra a Ñancahuazú: Guerra de guerrillas como estrategia programática en Ernesto Guevara". *Actas de las XVII Jornadas Interescuelas /Departamentos de Historia 2019*. San Fernando del Valle de Catamarca: Editorial Científica Universitaria de la Universidad Nacional de Catamarca. Recuperado de <https://cdsa.aacademica.org/000-040/86.pdf>
- Campana, S., Martínez, G., & Mertenoff, E. (2020). "Reflexiones sobre divulgación histórica: El caso de la ficción interactiva". *Pasado Abierto*, 6(12), 260-276.
- Caparrós Lera, J. M. (2017a). "El pasado como presente". En J. M. Caparrós Lera, *El pasado como presente: 50 películas de género histórico* (pp. 7-29). Barcelona: Editorial UOC.

- Caparrós Lera, J. M. (2017b). "Nueva propuesta de clasificación de películas históricas". En M. Ranalletti, *La escritura fílmica de la historia: Problemas, recursos, perspectivas* (pp. 63-80). Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Chevallard, Y. (1997). *La transposición didáctica: Del saber sabio al saber enseñado*. Buenos Aires: Aique.
- Cid, A. (2011). "Pasajes de la literatura al cine: Algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica". *Letras*, (63-64), 20-40.
- Cid Jurado, A. T. (2007). "El desembarco de Normandía y el imaginario cinematográfico: Del hecho fílmico a la reconstrucción del hecho histórico". En I. García De Molero, A. Mosquera, & J. E. Finol (Eds.), *Semióticas del cine* (pp. 41-58). Maracaibo: Universidad de Zulia.
- Crespo, A. (1969). "Literatura y Cine". *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, (51), 12-20.
- Cristiá, M. (2009). "Polémico retrato de un revolucionario latinoamericano". *Nuevo mundo mundos nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.55818>
- Di Meglio, G. (2011). "Wolf, el lobo. Observaciones y propuestas sobre la relación entre producción académica y divulgación histórica". *Nuevo Topo*, (8), 107-120.
- Ferro, M. (2000). *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona: Ariel.
- Gárate, M. (2009). "Che Argentino (1) y Che Guerrilla (2). Reflexiones en torno a un interesante intento fallido". *Nuevo mundo mundos nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.56103>
- González, M. P. (2011). "Saberes académicos y saberes escolares: Para una revisión del concepto 'transposición didáctica' desde la enseñanza de la historia". En E. Bohoslavsky, E. Geoghegan, & M. P. González (Eds.), *Los desafíos de investigar, enseñar y divulgar sobre América Latina. Actas del taller de reflexión sobre América Latina* (pp. 107-118). Los Polvorines: Ediciones UNGS.
- Guevara, E. «Che». (1965). *Carta de despedida del Che a Fidel. Año de la Agricultura. La Habana*. Recuperado de https://www.archivochile.com/America_latina/Doc_paises_al/Cuba/Escritos_del_Che/escritosdelche0099.pdf
- Guevara, E. «Che». (1994). *El Diario del Che en Bolivia*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Henríquez Vázquez, R. (2005). "El problema de la verdad y la ficción en la novela histórica. A propósito de Lope de Aguirre". *Manuscrits, Revista d'Historia Moderna*, (23), 77-96.
- Hueso, Á. L. (1991). "Planteamientos historiográficos en el cine histórico". *FilmHistoria*, 1(1), 13-24.

- Jackson, M. A. (1983). "El historiador y el cine". En J. Romaguera & E. Riambau (Eds.), *La Historia y el Cine* (pp. 13-39). Barcelona: Fontamara.
- Mancilla Troncoso, J. (2013). "Acercamiento al problema de la adaptación cinematográfica de textos literarios: La transposición". *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 23(1), 32-44.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- Nigra, F. (2013). "Transposición y cine histórico". En F. Nigra, *Historias de cine: Hollywood y Estados Unidos* (pp. 113-137). Universitat de València.
- Nigra, F. (2019). "Más allá de Rosenstone. Por una agenda de trabajo en Cine-Historia". *Filmhistoria online*, 29(1-2), 27-46. <https://doi.org/10.1344/fh.2019.1-2.27-46>
- Nigra, F. (2021). *El historiador mediático. HBO y el pasado reciente de Estados Unidos*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- Peña Ardid, C. (1999). *Literatura y cine: Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Bowie, J. A. (2004). "La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (13), 277-300. <https://doi.org/10.5944/signa.vol13.2004.6097>
- Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Soderbergh, S. (Director). (2008). *Che: Guerrilla* [Película].
- Sorlin, P. (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos: El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Terigi, F. (2007). "Exploración de una idea. En torno a los saberes de lo escolar". En R. Baquero, G. Diker, & G. Frigerio (Eds.), *Las formas de lo escolar* (pp. 99-117). Buenos Aires: Del Estante Editorial.
- White, H. (1992). *Metahistoria la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- White, H. (2010). "Historiografía e historiofotía". En *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica* (pp. 217-227). Buenos Aires: Prometeo.
- Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.