



Viaje, experiencia y narración:
de las notas viajeras de Guevara a *Diarios de la
Motocicleta*

Jaume Peris Blanes

Universitat de València
Jaume.peris@uv.es

[Localice en este documento](#)

Resumen: En el artículo se analiza la relación entre los conceptos de viaje y narración, vinculados ambos a la idea benjaminiana de experiencia. El autor reflexiona sobre los modos de la experiencia viajera en la actualidad y analiza el gesto del film *Diarios de la motocicleta* (Walter Salles, 2004) al recuperar, en la actualidad, las notas de viaje de Guevara, que presentaban una concepción del viaje basada en la idea de la transformación subjetiva, profundamente divergente con las narrativas del desplazamiento que predominan en la contemporaneidad.

Palabras clave: Viaje, narración, Guevara, adaptación cinematográfica, escritura

I. Viaje, experiencia y narración en tiempos de turismo y de movilidad global.*

La narración ha tenido desde siempre una relación directa con el desplazamiento geográfico: ya Benjamin señalaba en “El narrador” que una de sus formas tradicionales era la de aquel que, volviendo de un viaje más allá de los límites territoriales de su comunidad, simbolizaba en forma de relato la experiencia y el aprendizaje que en él había tenido lugar y que, sobrepasando cualquier posibilidad de conceptualización, solo podía ser comunicable a través de un trabajo con el tiempo de la narración: “‘Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo’, reza el dicho popular, imaginando al narrador como alguien que viene de lejos” [1]. Como representación arcaica de este tipo de narrador, Benjamin proponía la figura del marino mercante, que junto a la del campesino sedentario que nunca había abandonado la tierra de origen y conocía sus tradiciones e historias formaban los dos grandes tipos arcaicos de los que se abastecía el dominio de la narración.

Ya en los años treinta Benjamin alertaba, sin embargo, de que el arte de la narración tal como encarnaba en esas figuras arcaicas estaba tocando a su fin, ya que cada vez resultaba más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad; y aventuraba una posible explicación para ello: “Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias” [2]. Vinculaba así, de forma determinante, el valor que las narraciones ocupaban en el interior de una comunidad con la capacidad de hacer de la experiencia un dominio compartible, partiendo de un concepto de experiencia que no era reducible a la enseñanza conceptual que de ella pudiera desgajarse. En tanto que la experiencia suponía una transformación en el sujeto que daba cuenta de ella, necesitaba ser puesta en relato -es decir, organizada en el tiempo de la narración- para poder ser de algún modo enunciada.

La escasez en la que ha caído el arte de narrar se explica por el papel decisivo jugado por la difusión de información. Cada mañana nos instruye sobre las novedades del orbe. A pesar de ello somos pobres en historias memorables. Esto se debe a que ya no nos alcanza acontecimiento alguno que no esté cargado de explicaciones. Con otras palabras: casi nada de lo que acontece beneficia a la narración, y casi todo es información [3].

Esa contraposición entre la narración y la información se basaba, pues, en el diferente lugar que la experiencia ocupaba en ellas. Mientras la narración suponía, de hecho, un intento de hacer comunicable el asombro ante el mundo y la transformación del sujeto que por él se había visto subyugado, la información que difundían los medios masivos parecía desalojar la experiencia subjetiva del tejido con el que se organizaba la comprensión de los acontecimientos. La multiplicación de las explicaciones, los datos y los elementos probatorios que había envuelto la proliferación de los discursos informativos parecía impedir la posibilidad misma de que un sujeto de la experiencia se hiciera cargo de ellos.

Diversos pensadores han reflexionado en las últimas décadas, siguiendo a Benjamin, sobre el proceso de expropiación de la experiencia al que los sujetos contemporáneos hemos sido sometidos. Rodeados de múltiples acontecimientos diversos, la capacidad para hacer de ellos una experiencia -esto es, de convertirlos en el motor de una transformación subjetiva- parece haber entrado en franca decadencia: quizás sea esta imposibilidad de traducir los eventos y las vivencias en experiencia lo que hace insoportable, a veces, la existencia cotidiana. Del mismo modo, el énfasis en la circulación de la información y en la disponibilidad de los datos parece eximir a los sujetos de la necesidad de integrarlos y de la posibilidad de dejarse transformar por ellos. Desplazada la erudición a un espacio exterior al sujeto -los datos están ahí, en la memoria del PC o en un link de la red- la propia idea de conocimiento parece entrar en suspenso, si entendemos el conocimiento como el proceso por el cual el sujeto no se limita a acumular informaciones de un valor intercambiable, sino por el cual su propia posición subjetiva y su forma de mirar el mundo que le rodea se ve radicalmente transformada por la adquisición de un saber.

Del mismo modo, también la idea del viaje ha ido viéndose desplazada, en sus características fundamentales, por la ideología del turismo y por lo que se han llamado los nuevos patrones de movilidad global. De un lado, esa movilidad tan celebrada pero que afecta únicamente a un porcentaje ínfimo de la

población mundial, especialista en diferencias horarias y en los síntomas del *jet lag* [4], recoge algunos de los topos clásicos del viaje tal como se consagró en algunas narraciones del XVIII y el XIX: su directa relación con el comercio, con una concepción expansiva del mercado y con las posibilidades de hallar nueva fuerza de trabajo más allá de los confines de cualquier regulación social. Sin embargo, la aureola de experiencia que envolviera al viajante de comercio finisecular o al marino mercante que exhibía su tatuaje en cada puerto no encuentra alojamiento alguno en la figura del administrador de recursos humanos ni en el rostro cansado del especialista en *management*. Por una parte, la experiencia del tiempo, de la dificultad y de lo imprevisible que había sostenido los viajes comerciales de unos carece de lugar en el confort de la *bussiness class* y en su compresión casi total de la duración de los vuelos. Por otra, la estancia en el país ajeno, pautada por las reuniones de empresa, por las sesiones de negociación y por las cenas con los comerciales locales, establece un recorrido de hoteles, restaurantes y oficinas en el que la experiencia de la diferencia se cifra únicamente en el sabor especiado de los platos o en la incomodidad de los taxis y, en algunos casos, en el color de piel de las mujeres con las que pasar la noche.

Del otro lado, la extensión del turismo a las clases medias durante las últimas décadas generaría modos nuevos del viaje de placer basados en el imaginario del intercambio cultural, del conocimiento de realidades nuevas y en una cierta noción de 'aventura' que las agencias de viajes se encargarían, no sin éxito, de comercializar. Sin duda que ese déficit de experiencias memorables del que hablaba Benjamin ayudaría a esa inflexión en los rumbos del turismo organizado que, entre otras cosas, haría de la 'aventura' un espacio programable y no especialmente reñido con el confort: el autobús del hotel siempre espera a quien decidió hacer una última fotografía en la reserva masai o a quien se torció el tobillo admirando, desde la distancia prudencial de su teleobjetivo, a los leones del Parque Serengeti.

El desplazamiento geográfico, unido a la exotización de las regiones excluidas del capitalismo global, pareciera asegurar que un 'plus de experiencia' coagularía necesariamente en esos recorridos puntuados por signos tan reconocibles como programados de la idea de 'aventura' pero que evacúa de ella las características que la hicieron memorable en los relatos del pasado y de la relación con la experiencia de lo imprevisible que abasteció las narraciones de viajes que, sin duda, el turismo actual tiene como referente.

La relación entre el turismo y el viaje mantiene, pues, una estructura similar a la que mantienen la información y el conocimiento. En términos ideales, el turista se limita a acumular pruebas de su presencia en un lugar extraño y a archivar las imágenes fascinantes de ese mundo otro, pero sin dejarse tocar en lo esencial por él. Por su lado, el viajero no pasa por completo por fuera de los lugares que recorre; podríamos decir que, sin integrarse totalmente en los espacios que transita -dejaría, si no, de ser un viajero- su posición de exterioridad con respecto a ellos -marcada por la diferencia de expectativas, la suspensión de los imperativos del trabajo y, en muchos casos, por la diferencia social o en el color de la piel- presenta una serie de brechas por las que fugarse de ella misma -el uso de transportes y alojamientos locales; la vivencia de una temporalidad abierta y no programada, sujeta a los ritmos locales; el tipo de sociabilidad de las comunidades con las que entra en contacto...- que obligan al sujeto a posicionarse en unas coordenadas de vida muy diferentes a aquellas que rigen su lugar de origen. Quizás sea en esa dialéctica entre exterioridad e interioridad con respecto a los espacios que recorre donde coagule la experiencia de transformación subjetiva que da aura a la figura del viajero y que se halla desaparecida de los modos del turismo que, sin embargo, corren imaginariamente a su acecho [5].

En ese sentido, al igual que el conocimiento se diferencia de la información en que transforma la titularidad del sujeto que se hace cargo del saber a través de él adquirido, la figura del viajero se diferencia idealmente de la del turista en el hecho de que el contacto con los ritmos y formas de vida de los espacios que recorre producen un corte entre en la identidad del sujeto que comenzó el viaje y aquel que lo concluyó. Así, no es extraño que buena parte de los relatos de viajes de los siglos pasados hicieran de ese hiato uno de sus espacios fundamentales de exploración, a través de un trabajo entre la diferente posición del sujeto que en ellos hablaba -una vez concluido el viaje- y el sujeto que, en su enunciado narrativo, experimentaba los rigores del desplazamiento geográfico y la experiencia de transformación que en ellos tenían lugar.

Por ello no es de extrañar que la crisis de esa tradición viajera y de las formas de comunicabilidad de la experiencia, en perfecta sintonía con las nuevas formas de movilidad y con la emergencia y consolidación de los medios de información masiva, hiciera también entrar en crisis a las narraciones de viajes que, en su propia estructura narrativa y en la construcción de la voz enunciativa, aludían a esa transformación en la titularidad del sujeto viajero.

Aunque ese no sea el horizonte de esta comunicación, habría que preguntarse entonces qué queda de esa tradición de escritura en los tiempos en que la lógica del turismo y los patrones de movilidad global parecen haber subsumido en su seno la experiencia del viaje clásico. En otras palabras: ¿Cómo los relatos contemporáneos abordan esa relación entre la crisis de la experiencia del viaje y las formas narrativas con las que darle sentido y hacerla comunicable?

II. Narración cinematográfica y remanencia del viaje.

Sin duda el cine norteamericano fue el último gran abastecedor de mitos y relatos populares durante todo el siglo veinte en Occidente, heredando no sólo las estructuras narrativas del relato decimonónico que metaforizaban el trayecto de un sujeto en transformación por la adquisición de un saber, sino también la capacidad de generar historias propicias al reconocimiento y la cohesión social que otras narraciones más artesanales habían poseído en épocas anteriores. A través de una densa codificación de los argumentos, sus relatos situaron a muchos de sus protagonistas en entornos exóticos, paisajes inexplorados o rutas misteriosas que metaforizaban narrativamente su confrontación con lo desconocido y que, de acuerdo a las convenciones del relato clásico, tenían siempre como corolario un aprendizaje subjetivo. Así, los viajes y aventuras que inundaron las pantallas durante casi todo el siglo XX metaforizaban la transformación interior de sus protagonistas, dramatizando en sus tortuosos desplazamientos la adquisición de un conocimiento que sólo coagularía tras la superación de los obstáculos, dificultades e imprevistos que la idea del viaje lejano o de la conquista de territorios inexplorados -el oeste americano, especialmente- ofrecía a los guionistas hollywoodienses.

A partir de los años sesenta, el cine independiente americano inscribiría esa tradición narrativa en un contexto más cercano y de más obvio contenido social: la *road-movie* y sus viajes motorizados por la América profunda fueron uno de sus principales efectos. De *Easy Rider* a *Paris-Texas*, las interminables carreteras americanas apuntaron siempre a la temporalidad dilatada del viaje como el espacio en el que el contacto con lo desconocido, por muy cercano que pareciera, podía hacer acto de emergencia, todo ello bajo la presión de los sueños en ruinas de una América decadente y devastada. En las últimas décadas, mientras el cine más comercial se dedicaba a celebrar la movilidad desapasionada de los ejecutivos exitosos o a proponer revisiones tan espléndidas como anacrónicas del cine de aventuras -de la saga de *Indiana Jones* hasta *El paciente inglés*-, las producciones *off Hollywood* se harían cargo de explorar las contradicciones de las nuevas subjetividades producidas por las formas de movilidad del capitalismo global: la melancolía japonesa de *Lost in Translation* constituye, sin duda, uno de sus ejemplos más pregnantes.

En ese contexto en que la idea del viaje continúa siendo, aunque de un modo desplazado y a menudo irónico, uno de los motores de la producción de relatos cinematográficos en Norteamérica, *Diarios de la motocicleta* (Walter Salles, 2004) suponía un intento insólito, tanto en su concepción como en su estética, de recuperar una experiencia del viaje que surgía de un imaginario bastante anterior a aquel en que coagulaban las ideologías del desplazamiento de la época de producción del film, y a través de la cual se proponía no sólo indagar en la personalidad de uno de los grandes iconos del siglo XX, el joven Che Guevara, sino también, y a partir de ello, reflexionar sobre lo que, en palabras de sus responsables, podría ser la búsqueda de una 'identidad latinoamericana' [6].

En términos comerciales, el film se beneficiaba sin duda del gancho que una figura como la de Guevara podía tener en los espectadores, ya que su imagen hacía ya muchos años que había sido reciclada por los discursos de consumo masivo despojándola de cualquier densidad política o sentido revolucionario. Pero si bien las estrategias publicitarias del film insistían en el tópico de que éste tenía como propósito indagar en el 'hombre' Guevara, y no en su 'mito político', de acuerdo a uno de los ideogramas clásicos del *biopic* contemporáneo, lo cierto es que el film suponía un trabajo serio de acercamiento a la figura del joven Guevara a través de la reconstrucción de su viaje por buena parte de América Latina en compañía de su amigo Alberto Granado, del que si bien podían discutirse algunos de sus planteamientos, contrastaba con la banalidad de la mayoría de las representaciones de Guevara en las producciones cinematográficas, y especialmente en aquellas que habían tenido su origen en Estados Unidos.

El insólito modo de producción del film, al que más adelante me referiré y que daba una textura sorprendente a sus imágenes y a su narración, prestaba especial atención a los propios escritos de Guevara y Granado, y trataba de hacerse eco de la concepción del viaje que latía en los textos del primero. Atendiendo a las estrategias de composición de las notas de viaje del joven Guevara, trataba de localizar en ellos un imaginario del viaje que no se correspondía en absoluto con los sentidos socialmente reconocibles que se hallan adheridos a su figura, sino que por el contrario conectaba con una concepción mucho más despolitizada de la relación entre el desplazamiento, el sujeto y la experiencia, y que había hallado en una tradición narrativa norteamericana -contemporánea, por otra parte, de la experiencia de Guevara- uno de sus vehículos más importantes de expresión.

Así, el film realizaba un gesto aparentemente anacrónico, pero bastante sutil: inscribía el recorrido de Guevara y Granado en una estructura narrativa y una estética identificables con las de las *road-movies* anteriores al ochenta, esto es, con una forma de narrar anclada en el imaginario de la cultura *underground* norteamericana. Era de ese modo como reenviaba la concepción del viaje del joven Guevara hacia unas coordenadas más o menos reconocibles en términos cinematográficos, pero que además dotaban de una dimensión a sus escritos bastante desvinculada de los sentidos culturales con los que tradicionalmente se ha leído su figura y su biografía. Lo curioso es que, si leemos con atención los primeros textos de Guevara, su posición ante la idea del viaje, la experiencia y el estatuto del sujeto que de ellas podía hacerse cargo, esa vinculación con el imaginario *underground* norteamericano no parece demasiado desacertada.

El gesto de los responsables del film, por tanto, consistía en recuperar una concepción de la relación entre el viaje y la narración que se servía de figuras de la experiencia que hace décadas que entraron en descrédito. Y en hacerlo a través de una estética y de un modo de producción anacrónicos que pudieran poner en contacto una forma narrativa en desuso con una figura central en la cultura latinoamericana que, en un momento anterior a su consagración como icono político, había participado del imaginario de la que ésta emergía. Se trataba, entonces, de un doble anacronismo, porque al igual que en el cine norteamericano ese tipo de narraciones habían sido desplazadas hacia otras narrativas del viaje de menor calado experiencial, en el pensamiento del Guevara 'hombre político' la relación entre el sujeto y la experiencia que había informado sus textos tempranos sobre el viaje sería rentabilizada, bajo otro aspecto y retórica pero con idéntica estructura, por algunos de los núcleos fundamentales -seguramente los más originales y productivos- de su pensamiento político.

III. Viaje, guerrilla y producción del 'hombre nuevo'.

La escritura de Ernesto Guevara nunca se distinguió por ser especialmente sutil. Quizás por ello en sus narraciones las aristas de sus procedimientos de composición resulten especialmente visibles, y ofrezcan una imagen más o menos clara de su imagen de lo literario y de la función que otorgara a los relatos con los que trató de dar cuenta de algunos de sus viajes y de su experiencia revolucionaria. En los años 50, antes de su aprendizaje político y de su transformación en uno de los más potentes iconos revolucionarios del siglo XX, Guevara participaría de una de las más extendidas ideologías literarias de la modernidad: para ser escritor - que constituía, en esa época el título más sagrado para él [7]- había que salir al mundo a la caza de experiencias.

En la época en que recorrió buena parte de América Latina en motocicleta en compañía de Alberto Granado, el imaginario en que se inscribía su concepción del viaje era más cercano al de los *beatniks* norteamericanos que buscaban la experiencia desarraigada de la carretera que al de los proyectos latinoamericanistas que más tarde abrazaría y a los que ofrecería nuevos recorridos con su proyecto de revolución continental. En sus notas de viaje, que posteriormente editaría en forma de relato más o menos homogéneo [8], Guevara dejaría constancia del aprendizaje político que supuso ese viaje, especialmente a través de su reflexión sobre el carácter político de las enfermedades que devastaban buena parte del continente, y a las que su sensibilidad médica no impedía reconocer como efecto de la miseria social

Pero todo ello partía de una concepción ontológica del viaje como espacio de autoconocimiento y como forma de vida, más próxima en ese sentido de Kerouac que de Mariátegui. Ello tomaba la forma de la reivindicación de un estilo de vida nómada, pero que solo era enunciable desde la posición social acomodada de la cual Guevara disponía, que le permitiría desligar su tiempo de vida de la carga del trabajo y, por tanto, del anclaje a un lugar determinado.

“Ahora sé, casi con una fatalista conformidad, que *mi sino es viajar* (...) sin embargo hay momentos en que pienso con profundo anhelo en las maravillosas comarcas de nuestro sur. Quizá algún día cansado de rodar por el mundo vuelva a instalarme en esta tierra argentina y entonces, *si no como morada definitiva, al menos como lugar de tránsito hacia otra concepción del mundo, visitaré nuevamente y habitaré la zona de los lagos cordilleranos*”[9].

Dos elementos fundamentales ponían en relación, en ese contexto, la experiencia del viaje y la escritura. En primer lugar, una concepción de la escritura como registro de lo vivido que se abastecía de una serie de figuras ligadas a la captación visual y que hallaba en la metáfora fotográfica su punto extremo de condensación [10]. Y ligada a esa concepción de la escritura como una suerte de tecnología de la captación, una idea del viaje como elemento transformador de la subjetividad, como el proceso por el cual, más allá de los espacios recorridos, el sujeto experimentaba una transformación interior.

“¿Que nuestra vista nunca fue panorámica, siempre fugaz y no siempre equitativamente informada, y los juicios son demasiado terminantes?: de acuerdo, pero ésta es la interpretación que un teclado da al conjunto de los impulsos que llevaron a apretar las teclas y esos fugaces impulsos han muerto. No hay sujeto sobre quien ejercer el peso de la ley- *El personaje que escribió estas notas murió al pisar de nuevo tierra Argentina, el que las ordena y pule, 'yo, no soy yo'; por lo menos no soy el mismo yo interior*” [11]

Esa concepción de la experiencia del viaje, que establecería un hiato radical entre aquel sujeto que empezó el trayecto y aquel que lo terminó guardaría, a la postre, una estrecha relación con la concepción del 'hombre nuevo' que informaría los escritos y discursos posteriores de Guevara. No se trataba de que el sujeto adquiriera un saber a lo largo del viaje, sino de que esta adquisición de saber que se supone a la experiencia viajera cambiaría para siempre la titularidad del sujeto que se hacía cargo de ella. Esto es, que la propia

dinámica del viaje, independientemente de los conocimientos que en ella se adquirieran, producía un sujeto nuevo, inexistente anteriormente y articulado en torno a elementos que antes no estaban presentes en él.

La edición de sus *notas de viaje* partía, de hecho, de una reflexión sobre sus propios tiempos de escritura: tomadas en el alboroto del viaje, habían supuesto en un primer momento el intento de fijar una serie de imágenes y de vivencias que temía fueran olvidadas con el tiempo. A su vuelta a Argentina, esas notas rápidas habían sido reelaboradas tratando de guardar el estilo y la espontaneidad con que fueron escritas originalmente, pero también con la intención apenas velada de dotarles de organicidad y coherencia y de construir, a partir de ellas, un relato inteligible de la globalidad del viaje.

Esa doble temporalidad de la escritura se concretaba en una permanente tensión en el sujeto enunciativo: por una parte, el lector podía asistir a una evolución apenas tamizada de la posición de Guevara, uno de cuyos efectos principales era la creciente politización de su mirada a medida que avanzaba el relato. Por otra, era visible un continuo intento de homogeneización de esa voz en continua transformación por la experiencia del viaje. Esa tensión condensaba, en sí misma, la idea central que sostenía su libro y su concepción entera del viaje: el sujeto que había vivido los acontecimientos y aquel que editaba el libro no podían ser el mismo, en virtud de la transformación subjetiva que estos habían producido en él: en este sentido, el viaje suponía una dinámica que era, en esencia, productora de sujetos nuevos.

Es conocida la historia de la politización de Guevara, su encuentro con Castro en México y su participación fundamental en la guerrilla cubana que culminó con la Revolución. Más allá de los acontecimientos que puntuaron ese trayecto, el modo en que Guevara se refiriera a la experiencia de la guerrilla guardaba una estrecha relación con la forma en que años antes había planteado su propia transformación por el viaje, aunque la retórica y las figuras sobre las que se sostuviera su argumentación fueran muy otras.

“La guerra nos revolucionó. No hay experiencia más profunda para un revolucionario que el acto de la guerra; no el hecho aislado de matar, ni el de portar un fusil o el de establecer una lucha de tal o cual tipo, es el total del hecho guerrero, el saber que un hombre armado vale como unidad combatiente, y vale igual que cualquier hombre armado, y puede ya no temerle a otros hombres armados” (Carta a Ernesto Sábato, 12 de abril 1960) [12].

En los que quizás fueran sus escritos más influyentes, el manual sobre la *Guerra de Guerrillas* [13], Guevara desarrollaría insistentemente esta idea. La guerrilla no se presentaba como un medio para conseguir un fin (a saber, la toma del poder del Estado), sino como un fin en sí, como el espacio para la producción de sujetos nuevos. La guerrilla, más allá del proyecto político que vehiculara, aparecía por tanto como una dinámica de producción en sí: independientemente del alcance de las operaciones guerrilleras, la propia organización de los grupos, la militarización de la vida cotidiana y la estrategización de las más mínimas acciones producirían, en sí mismas, una transformación radical en los individuos que se implicaran en ellas. Una transformación que sería la que haría posible, de forma más fundamental todavía que la toma de poder, el advenimiento de la sociedad revolucionaria [14].

Esa insistencia en las dinámicas estratégicas para la producción de sujetos nuevos se alargaría hasta su periodo como ministro de la Revolución: no de otra forma deben entenderse, creo, sus propuestas en torno al trabajo voluntario, que además de contribuir a una mejora de la producción agrícola debía producir un quiebre en las relaciones establecidas entre el tiempo de trabajo y el salario, condición de posibilidad para la emergencia de subjetividades realmente revolucionarias.

La omnipresencia, en el pensamiento de Guevara, de esos espacios estratégicos de producción de nueva subjetividad no dejaría de producir efectos en todos sus proyectos narrativos. Ya he señalado anteriormente cómo los relatos de sus viajes y de su experiencia guerrillera son especialmente transparentes en cuanto a su arquitectura. Pareciera, incluso como si Guevara deseara que sus textos operaran del mismo modo que los modelos literarios que le servían de referencia, y que en su intento por trabajar la realidad ‘literariamente’ hubiera dejado de lado las transiciones que crean la ilusión de que esos procedimientos son, en realidad, inexistentes.

Así, en su intento por tirar lecciones universales de las situaciones concretas que se le presentaban en el viaje, sus textos basculaban sin apenas transiciones entre la anécdota concreta y el símbolo a la que estas remitían [15], al tiempo que proyectaban en la naturaleza recorrida una red metafórica que corría en paralelo a las transformaciones de los protagonistas [16]. Pero al mismo tiempo, sus textos construían permanentemente escenas que trataban de condensar argumentalmente los procesos de transformación subjetiva tan caros al imaginario de Guevara: no pocas veces da la impresión de que relatos enteros han sido escritos únicamente para dar consistencia a esas escenas mínimas, pero que son las que condensan su verdadero sentido. En *Alegría del Pío*, por ejemplo, toda la narración se convertía en un argumento donde inscribir el siguiente instante esencial:

“...en ese momento un compañero dejó una caja de balas casi a mis pies, se lo indiqué y el hombre me contestó con cara que recuerdo perfectamente, por la angustia que reflejaba, algo así como ‘no es hora para cajas de balas’, e inmediatamente siguió el camino del cañaveral (después murió asesinado por uno de los esbirros de Batista). *Quizás ésa fue la primera vez que tuve planteado prácticamente ante mí el dilema de mi dedicación a la medicina o a mi deber de soldado revolucionario.* Tenía delante una *mochila llena de medicamentos y una caja de balas*, las dos eran mucho peso para transportarlas juntas; tomé la caja de balas, dejando la mochila para cruzar el claro que me separaba de las cañas” [17].

De ese modo toda la narración confluía en la representación de ese momento que condensaba una elección fundamental. Lo importante no es tanto que Guevara metaforizara en el gesto de escoger las balas ante los medicamentos su pasaje de médico a soldado, sino que el momento de mayor intensidad metafórica de la narración -y de mayor énfasis retórico- fuera aquel en el que se trataba de dar cuenta de la producción de un sujeto nuevo, siendo todo el argumento que lo envolvía la dinámica que explicaba su emergencia.

Lo importante es, por tanto, que esa concepción de las dinámicas de producción de sujetos nuevos que atravesó siempre el pensamiento de Guevara -el viaje, en primer lugar, más tarde la guerrilla o el trabajo voluntario- permeó totalmente la arquitectura de sus narraciones autobiográficas. La idea de que la escritura debía registrar la experiencia como una fotografía registra la luz de un paisaje hallaría en la construcción de esos instantes esenciales de transformación subjetiva el modo de metaforizar en la estructura del relato el alcance de esas dinámicas a las que confiara la posibilidad de producir los sujetos de una posible sociedad futura. Dicho de otro modo, la escena en que elegía las balas ante los medicamentos no era más que la *puesta en narración* de la frase con que abría *Mi primer gran viaje*: “El personaje que escribió estas notas murió al pisar de nuevo tierra Argentina, el que las ordena y pule, ‘yo, no soy yo’; por lo menos no soy el mismo yo interior” [18].

IV. Narración, registro y anacronismo en Diarios de la motocicleta.

La idea de retomar las notas de viaje de Guevara y construir un relato cinematográfico a partir de ellas se originó en South Fork Pictures, gracias a su productor ejecutivo Robert Redford, quien ya había colaborado con Salles en 1996 otorgándole la beca de Sundance para la producción de *Estación Central de Brasil*, otro film centrado en la experiencia del viaje [19]. Desde el principio el proceso de producción del film tuvo unas características muy especiales, a través de las que sus responsables tratarían de imprimir unas cuotas de autenticidad al film realmente inusuales para una producción de esas características.

En primer lugar, se decidió rodar en escenarios naturales, en los mismos espacios que Guevara y Granado habían recorrido casi cincuenta años antes. En segundo lugar, se tomaría la muy inusual decisión de rodar las secuencias en orden cronológico, haciendo por tanto coincidir el trayecto físico del equipo de rodaje con el de sus dos protagonistas históricos. En tercer lugar, se sometería a los actores a un curioso método: no sólo deberían aprender a utilizar una motocicleta del año 39, mejorar su técnica futbolística y de natación y aprender a bailar, sino que debieron leer los libros que leía Guevara en la época y asistir a seminarios sobre la historia de Argentina, Chile y Perú en los 50 o sobre el Imperio Inca.

En otras palabras, no se trataba solamente de que el equipo de rodaje volviera a realizar el mismo viaje que Guevara y Granado, armado con los dispositivos de captación de los que estos carecieron, sino que éste debía, además, imbuirse en el mundo de los personajes que buscaba retratar: intentar, en la medida de lo posible, convertirse en ellos. Ante ese planteamiento, la función del equipo técnico se plantearía de modo inverso al de las reconstrucciones de época clásicas. En palabras del propio Salles:

"Optamos por emplear una gramática cinematográfica sencilla y directa, y por la simplicidad del formato súper 16, con algunas imágenes nocturnas en 35 mm. La mayor parte del tiempo, procuré evitar imponer una "puesta en escena", y me dejé llevar por lo que íbamos encontrando en el camino, sin imponer ideas preconcebidas. También intentamos hacer lo contrario de lo que podría llamarse un "documental inducido". Básicamente, intentamos filmar la historia como si estuviésemos desarrollándonos frente a nuestros propios ojos" [20].

La idea era, por tanto, utilizar técnicas propias del *cinema vérité* o del documental de registro para filmar la reconstrucción de un viaje real realizado hacía cincuenta años [21]. Es más, si bien el esqueleto argumental del film partía de los escritos de Guevara y Granado, pronto el equipo de rodaje animó a los actores a improvisar conversaciones con la población que iban encontrando en su recorrido, para incorporar más tarde esos materiales en el film. En su voluntad por rescatar la concepción del viaje de Guevara, el equipo comenzaría a integrar en la estructura fílmica elementos azarosos, no contemplados en el guión, resultantes del contacto del equipo de rodaje con los habitantes de los lugares en que este tenía lugar.

Esto empezó a pasar, concretamente, a partir del momento en que la moto se avería, lo cual, curiosamente, refleja exactamente lo que tanto Alberto como Ernesto recogen en sus respectivos diarios. Cuando tenían la moto, podían ir desde A hasta B directamente, pero cuando se quedaron sin ella se vieron obligados a andar y a hacer autostop, y, lógicamente, tuvieron muchas más oportunidades de tomar contacto directo con las gentes de Latinoamérica. Lo mismo nos ocurrió a nosotros a medida que nos adentrábamos en el continente, en especial cuando llegamos a Perú y nos encontramos con la herencia Inca, porque se nos acercaban indios que hablaban Quechua, y que querían dialogar, y pudimos integrar los resultados de esos encuentros con la película. En cierto sentido, creo que estas escenas están más cerca del espíritu original del viaje que si hubiésemos incluido escenas que contasen acontecimientos descritos específicamente en los diarios” [22].

Varios elementos interesan de este insólito proceso de producción y rodaje. En primer lugar, y eso parece claro, la voluntad del equipo no consistiría en reconstruir el viaje de Guevara y Granado tal como fue, sino en volverlo a hacer en condiciones similares a las que éste se llevó a cabo -preparando a los actores para situarse en el ‘espíritu’ de sus referentes- y en desencadenar situaciones que, si bien no estaban descritas en los diarios originales, fueran coherentes con la idea de viaje que los sostenía a ambos.

En segundo lugar, el rodaje en orden cronológico, además de respetar el paralelismo entre el viaje de referencia y el del equipo del film, permitía registrar las transformaciones ocurridas no sólo en los cuerpos de los actores, sino sobre todo en la propia mirada hacia ellos construida por la película. Se trataba, por tanto, de inscribir en la superficie visual del film, y de forma secuencial, la transformación de la instancia que se hacía cargo de la narración de su historia, al igual que en los diarios originales la transformación del sujeto de enunciación condensaba en la escritura la propia experiencia del viaje que los textos tenían como objeto.

En tercer lugar, aunque en estrecha conexión con lo anterior, las escenas no previstas en el guión y surgidas de modo azaroso en el transcurso del rodaje llevaban toda esa lógica al extremo. Por una parte, eran la mejor respuesta a esa concepción de la escritura como registro casi fotográfico que había sostenido los textos de Guevara, y establecía un sutil desajuste entre el plan global de la narración y esa serie de fugas azarasas e improvisadas, desprovistas de cualquier puesta en escena programada. Si en los textos de referencia sus dos tiempos de escritura -las notas tomadas durante el viaje y su reordenación final a la vuelta- cifraban la experiencia de transformación de un sujeto que ya no se reconocía en aquel que comenzó el viaje, algo parecido ocurría en la narración cinematográfica con la relación entre la emergencia del azar captado durante el rodaje y su procesamiento en una cadena sintagmática de voluntad homogénea durante la fase de montaje y composición final de la narración.

Parecido contraste se daba, además, entre la tendencia a la dispersión narrativa de esas escenas y los esfuerzos de centralización del sentido de aquellas secuencias más metafóricas como la del cruce del río a nado, que apuntaban a reconstruir aquellos instantes esenciales de elección fundamental -atravesar el espacio que separaba a los sanos de los ‘excluidos’- tan caros a las narraciones del propio Guevara, pero cuyo proceso de simbolización de la realidad que envolvía a los protagonistas chocaba con esa tendencia a la captación de lo real azaroso a la que se consagraban buena parte de las estrategias de producción del film.

Por otra parte, esos encuentros casuales, no inducidos y de estructura totalmente improvisada entre los protagonistas del film e indios reales que se dirigían a ellos en su lengua nativa, si bien suponían uno de los momentos más bellos e interesantes del film condensaban, al mismo tiempo, casi todas sus contradicciones. La disposición anacrónica que, como he señalado antes, atravesaba toda la concepción del film, alcanzaba allí un punto extremo: en una misma imagen aparecían encuadrados los actores que interpretaban a personajes reales de cincuenta años atrás e indios actuales que no interpretaban nada, sino que se limitaban a proponer su conversación y su ayuda a los integrantes del rodaje. Ninguna violencia operaba, sin embargo, en el montaje de las imágenes de los reconocibles actores cinematográficos y de los indios reales que salían a su encuentro. Es más, la captación de esos encuentros se proponía, en la película, como perteneciente al viaje de cincuenta años atrás, anacronizando voluntariamente las imágenes de los indios reales -que no participaban voluntariamente de esa ficción reconstructiva- y haciéndolas pasar por aquellas de sus antepasados que salieron al encuentro del joven Guevara.

Se trataba, si no me equivoco, de un gesto a la vez brillante y muy discutible en cuanto a su política de representación, que marcaba la profundidad del impasse al que la apuesta del film se veía abocada. Su modo de producción insólito y arriesgado daba sin duda una textura sorprendente al film y lo hacía participar, en todos sus estratos de representación, de la experiencia del viaje sobre la que continuamente reflexionaba -Salles llegaría a decir que, al final del rodaje, al igual que Guevara cuando volvió de su viaje, ya no era el mismo que lo había comenzado-. Pero a la vez, sus no pocas contradicciones, su superposición de anacronismos y su necesidad de poner en contacto diferentes tradiciones narrativas y visuales que no siempre podían articularse sin violencia creo que daban cuenta, en realidad, de la dificultad general de los relatos actuales para recuperar esa experiencia del viaje, casi agonizante en el mundo actual, y de la ausencia de referentes narrativos que, en la cultura actual, puedan dar cuenta cabalmente de ella.

Notas

* Una versión reducida de este artículo, que carecía de su primera parte, fue publicada en el volumen coordinado por Sonia Mattalía, Pilar Celma y Pilar Alonso, titulado *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino*. Iberoamericana: Vervuert, 2008.

[1] Benjamín, Walter [1936] "El narrador" en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. 1991 Madrid, Taurus, pág. 121.

[2] *Ibidem*.

[3] *Ibidem*.

[4] El verdadero carácter global de los desplazamientos tiene lugar, sin embargo, en las enormes masas de refugiados, emigrantes y demás excluidos del capitalismo mundial, en los que el estatuto de la experiencia es evidentemente muy diferente al de la matriz del viajero clásico, del que se proponen herederas las otras narrativas del desplazamiento que aquí señalo.

[5] En ese contexto, la denominación de 'turista de mochila' (*tourisme sac-à-dos* o *backpaker*) que las agencias de viaje y los ministerios de turismo han acuñado para nombrar -no pocas veces con desprecio, en virtud de su baja rentabilidad económica- a aquellos viajeros con presupuesto ínfimo que no practican sus recorridos pareciera constituir una contradicción en sí. Sin embargo, no se me ocurre figura más cercana a la de la tradición del viajero decimonónico, en la que esa relación paradójica de exterioridad-interioridad con respecto a los espacios recorridos mantiene una fuerza desaparecida en otros modos del viaje contemporáneo no forzado.

[6] Señalaría su director, Walter Salles sobre los escritos de Guevara: "El libro me impactó realmente, porque trata de un viaje de descubrimiento no sólo de la identidad y del sitio que ocupa en el mundo una persona, sino también sobre la búsqueda de lo que creo que podríamos llamar una "identidad latinoamericana". Para mí es muy conmovedora esta imbricación de una búsqueda de carácter personal con otra de más amplio alcance, que nos afecta a todos los que provenimos de esas latitudes". Reproducido en versión electrónica en "Cómo se hizo 'Diarios de la motocicleta. Notas de producción",

[7] Escribía a Ernesto Sábato en su carta del 12 de abril 1960 "Cuando leí su libro *Uno y el Universo*, que me fascinó, no pensaba que fuera usted -poseedor de lo que para mí era *el título más sagrado del mundo, el título de escritor*- quien me pidiera con el andar del tiempo una tarea de reencuentro...". *Obras escogidas*. La Habana, 1991, pág. 676.

[8] Guevara, Ernesto, *Mi primer gran viaje*. Seix Barral, Buenos Aires, 1994.

[9] *Ibidem*, pág. 15.

[10] "Mi boca narra lo que mis ojos le contaron. (...) En cualquier libro de técnica fotográfica se puede ver la imagen de un paisaje nocturno en el que brilla la luna llena y cuyo texto explicativo nos revela el secreto de esa oscuridad a pleno sol, pero la *naturaleza del baño sensitivo con que está cubierta mi retina* no es bien conocida por el lector, apenas la intuyo yo, de modo que no se pueden hacer correcciones sobre la placa para averiguar el momento real en que fue sacada. Si presento un nocturno créanlo o revienten, poco importa, que si no conocen personalmente *el paisaje fotografiado por mis notas*, difícilmente conocerán otra verdad que la que les cuento aquí" *Ibidem*, pág. 20.

[11] *Ibidem*. Pág. 11.

[12] *Obras escogidas*. Pág. 678.

[13] Madrid, Ediciones Júcar, 1977.

[14] En los cursos de Ricardo Piglia pude asistir a una profunda reflexión sobre estos puntos de la obra de Guevara. Una muestra de esa reflexión puede hallarse en *El último lector*. Madrid, Anagrama, 2005.

[15] Uno de los ejemplos más explícitos en este sentido es el de su encuentro con los comunistas chilenos en las minas del norte del país: “Allí nos hicimos amigos de un matrimonio de obreros chilenos que eran comunistas. A la luz de una vela con que nos alumbrábamos para cebar el mate y comer un pedazo de pan y queso, las facciones contraídas del obrero ponían una nota misteriosa y trágica, en su idioma sencillo y expresivo contaba de sus tres meses en la cárcel, de la mujer hambrienta que lo seguía con ejemplar lealtad, de sus hijos, dejados en la casa de un piadoso vecino, de su infructuoso peregrinar en busca de trabajo, de los compañeros misteriosamente desaparecidos.

El matrimonio aterido, en la noche del desierto, acurrucados uno contra el otro, era una viva representación del proletariado de cualquier parte del mundo. No tenían ni una mísera manta con que taparse, de modo que le dimos una de las nuestras y en la otra nos arropamos como pudimos Alberto y yo. Fue ésa una de las veces en que he pasado más frío, pero también en la que me sentí un poco más hermanado con ésta, para mí, extraña especie...” (*Mi primer gran viaje*, pág. 74.).

[16] La metáfora del río, retomada con intensidad por la adaptación cinematográfica, es un buen ejemplo de ello.

[17] *Obras escogidas*, pág. 198.

[18] Pág. 11.

[19] *La producción del film involucró sin embargo a productoras argentinas, brasileñas y peruanas, y la mayoría del equipo fueron efectivamente latinoamericanos, lo que no quita que el proyecto fuera originado y sostenido económicamente por grupos ligados al cine independiente norteamericano.*

[20] En “Cómo se hizo ‘Diarios de la motocicleta’. Notas de producción’, ya citado. Para ello contaría con la colaboración del director de fotografía Eric Gautier, responsable de films como *Intimidad o Todos los que me aman cogerán el tren*, donde ya había desarrollado un impresionante trabajo partiendo de una concepción de la imagen como registro de la vida urbana más allá de su posible puesta en escena.

[21] *Ese gesto había sido llevado al extremo, en un contexto muy diferente, por el film Bloody Sunday (Paul Greengrass, 2002), donde se reconstruía la masacre perpetrada por las fuerzas de orden británicas con una técnica y una sintaxis cinematográfica totalmente documental, con todos los signos externos de haber registrado en el momento, y en condiciones de extrema dificultad, unos acontecimientos de los que, por otra parte, no se ocultaba que estuvieran siendo reconstruidos.*

[22] En “Cómo se hizo ‘Diarios de la motocicleta’. Notas de producción’.

Bibliografía

Benjamín, Walter [1936] “El narrador” *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, 1991.

Guevara, Ernesto. *La guerra de guerrillas*. Madrid, Ediciones Júcar, 1977.

Guevara, Ernesto. *Obras escogidas*. La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 1991

Guevara, Ernesto. *Mi primer gran viaje*. Buenos Aires, Seix Barral, 1994.

Piglia, Ricardo. *El último lector*. Madrid, Anagrama, 2005.

VVAA. “Como se hizo ‘Diarios de la motocicleta. Notas de producción” en <http://www.labutaca.net/films/26/diariosdemotocicleta1.htm>

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/diamoto.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

