

4. Tania, historia de vida y rostro. Apuntes para el estudio de la iconografía guerrillera entre 1960 y 1970

BETINA GONZÁLEZ

59

Partiendo de los trabajos de BEVERLEY (1987) y DUCHESNE (1991) sobre las narraciones guerrilleras en los '60, este ensayo se ocupa del análisis del libro *Tania, la guerrillera inolvidable*, publicado en La Habana en 1970. Postula la posibilidad de marcar una cesura entre las dos décadas ('60 y '70) signadas por un cambio en las gramáticas de autorrepresentación de la guerrilla que va de la épica a la hagiografía. El análisis de la relación entre texto e imagen en este libro revela una construcción de la figura de la guerrillera centrada en una “épica de lo pequeño” en la que se resalta, al contrario de la épica revolucionaria previa, la iconografía del rostro. El ensayo avanza, también, en algunas de las líneas de estudio posibles para el contraste de esta iconografía hagiográfica del guerrillero/a con otro tipo de discurso social de la época referido al mismo objeto, circunscripto aquí preliminarmente como “discurso de la represión”.

*Palabras clave: guerrilla~iconografía~testimonio
~gramáticas~épica revolucionaria*

Escritura y origen: para una muerta sin rostro

En el origen de este trabajo hay un cadáver. O más bien, su foto. En el libro de Luis REQUE TERÁN (1987: 123), uno de los tantos militares bolivianos que dejaron testimonio de su lucha contra la insurgencia comandada por el Che, me encontré con una página dividida en dos que mostraba en el lado izquierdo la foto de una mujer hermosa vestida con un tapado y, en el lado derecho, la foto de su cadáver.

Lo que impresionó mi mirada no fue tanto el contraste macabro entre este “antes” y “después” que señala el tránsito entre dos estados, como su mecánica compositiva: el rito último de pasaje que cabe al ser humano (la muerte) representado con la misma frivolidad, con los mismos códigos visuales que se usan para las dietas o las operaciones

quirúrgicas de embellecimiento. La composición parecía ir incluso más allá, insistir en esa gramática del contraste entre el cuerpo excesivamente cubierto en un extremo, y el cuerpo des-cubierto a la deriva en un río boliviano que, en esa yuxtaposición, parecía casi desnudo a la mirada del lector, desnudo como sólo puede estar un cuerpo en ese momento íntimo de la muerte, aunque éste llevara puesto un uniforme militar (que además parecía echar sobre la muerta un piadoso manto de anonimato).

Pero no fue todo esto lo que impresionó mi mirada. Fue la foto del cadáver. Porque no era éste el cadáver del Che, que se nos ha mostrado siempre en las fotografías con el aura de un hombre dormido. Del cadáver de Tania, sólo se reconocían el cabello y el uniforme militar. Su rostro, captado en primer plano por la cámara, era una masa de carne irreconocible. ¿Qué mecanismos culturales permitían que una foto como esa circulara socialmente en esa “gramática¹ del contraste” que pretendía que creyéramos que una y otra foto designaban a la misma persona, es decir, al mismo objeto? Hay algo de botín en esa foto. Pero el botín no es el cadáver, ni siquiera la foto misma: se construye en su contraste con la otra imagen, la de Tania adornada con joyas y vestida a la moda, que sonrío mirando directamente a cámara, como confiando en quien dispara a través del lente, como interpelando a quien mira al otro lado de la página. En esas dos fotos, en esa gramática del contraste parece construirse un predicado sobre cierta victoria, o sobre cierta idea de escarmiento. Su retórica es efectiva, aunque produzca escalofríos. ¿Cómo dar cuenta de ella, de su permanencia, aún treinta años después? Con ese escalofrío que es, como dice PAUL RICOEUR (1999: 174), el origen negado, siniestro de todo cuento, de todo relato, comienzo este trabajo. No voy a ocuparme aquí de esa “gramática visual de la victoria” que el discurso de la represión ha construido en ese y otros libros sobre el tema. Pero quiero dejar constancia de su presencia sin la cual, todo el análisis que sigue carecería de sentido. Quiero ir hacia atrás y hacia delante a la vez, hacia aquel tiempo en el que Tania sigue teniendo un rostro. Pero no quiero hacerlo sin dejar registro de mi “desorientación preliminar” (la expresión también es de Ricoeur), de ese miedo de quien empieza su cuento sabiendo que ya ha estado perdida en aquel bosque oscuro. De recordar, de repertir y, tal vez, de superar esa desorientación preliminar que antecede a cualquier trabajo con los discursos sociales que invocan lo siniestro, se trata este trabajo.

60

Entre la épica y la hagiografía: sobre el género de la Revolución

Empezaré por otra gramática: la de la autorrepresentación, para la cual me ocuparé del libro *Tania, la guerrillera inolvidable*, editado en La Habana en 1970 por las periodistas cubanas Marta Rojas y Mirta Rodríguez Calderón. Es una de mis hipótesis en este trabajo que este libro puede ser tomado como una muestra paradigmática de una gramática más general, aquella que da cuenta de los modos de autorrepresentación de

1 El sentido del término “gramática” en este trabajo debe ser interpretado en consonancia con la definición que provee Eliseo Verón. Es decir, como un “conjunto complejo de reglas que describen operaciones. Estas operaciones son las que permiten definir ya sea las restricciones de generación, ya sea los resultados bajo la forma de una cierta lectura. En otras palabras, una gramática es siempre el modelo de un proceso de producción discursiva” (Verón, 2004:41). En este artículo me ocuparé de deslindar algunas de las reglas o gramáticas de generación que operan en el libro *Tania, la guerrillera inolvidable* (1970).

la Revolución Cubana². Además, este libro cobra especial relevancia por ser uno de los pocos dedicados a una mujer muerta en combate asociada a esta revolución.

Tal como las autoras señalan en el prefacio, el libro busca “estructurar un texto en que la figura de Tania, su vida y su acción heroicas emergen de los propios testimonios” (ROJAS Y CALDERÓN, 1970:7). Tres elementos en torno a un foco de irradiación (un nombre propio) estructuran, entonces, el texto: una *figura* (que lo modela en términos de *retrato* o *perfil*), la vida (que conlleva una determinada *narrativa* en clave temporal) y la acción (que, en términos de Paul Ricoeur, implica la presencia de una segunda narrativa en sí misma). Estos tres elementos (dos narrativas y un retrato) *emergen* de un texto: el de los “propios testimonios”. Ya desde el comienzo, el libro plantea una estructura compleja, donde al menos se distinguen cuatro textualidades en interacción, lo cual dificulta su definición genérica, que oscila entre la “biografía testimonial” y el “retrato narrado”. Tal vez sea mejor, siguiendo el principio de “desontologización metodológica” que propone JUAN DUCHESNE (1991: 2), dejar en suspenso esa definición genérica³ y considerar a este texto como el producto de esas cuatro textualidades en conflicto.

61

Volviendo a la declaración de intenciones de las autoras, el uso del verbo *emerger* (brotar, salir de la superficie del agua) no es casual: lo que este tejido de textualidades propone es el nacimiento de un sujeto guerrillero diferente al que ya habían construido las narrativas en primera persona de la Revolución —entre las cuales, el texto del Che, *Pasajes de la Guerra Revolucionaria*, ya para 1970 puede considerarse como canónico (ver DUCHESNE, 1991). A la vez, la metáfora del agua refiere tanto a la isla de Cuba como al elemento femenino-venusino y a las circunstancias de la muerte de la propia Tania en un río boliviano (en el que su cuerpo estuvo perdido/sumergido durante días). También este libro, entonces, comienza con un cadáver y es esto, principalmente, lo que lo aparta de las narraciones guerrilleras como la del Che, que construyen a un sujeto épico en *proceso* (DUCHESNE, 1991: 117). Desde el título, *Tania, la guerrillera inolvidable* es un texto obviamente inscripto en la historicidad en el sentido planteado por Ricoeur, pues hace hincapié en “lo sido”, de ahí su compleja temporalidad en la que el “movimiento hacia el ‘porvenir’ es finito en la medida en que el impulso de la cura es coartado interiormente por el ‘ser para la muerte’” (RICOEUR, 1999: 200). De ahí, también, su textualidad heterogénea: relato de vida y acciones en tanto resurrección de un sujeto, concepción del relato en tanto “remedio” de la muerte, no ya para un sujeto, sino para una comunidad. En esta misma línea, quizás la principal función de las setenta y cuatro fotografías que acompañan el relato sea la de fijar en la memoria el rostro de esa mujer que aquel otro discurso se empeña en obliterar. En todo caso, las fotografías constituyen otra

2 Para dar una idea de la importancia de este documento, basta señalar que se imprimieron 300.000 copias del libro, una tirada impresionante si la comparamos con las de los libros en Latinoamérica, equiparable sólo a la del *Diario de Bolivia* del Che, publicado tan rápido como al año siguiente de su muerte. Tanto por la cantidad de ejemplares como por la rapidez en su edición y distribución ambos dan cuenta de la urgencia con la que el gobierno cubano responde a ambas muertes. Tal vez esa urgencia esté dada —en parte— por la veloz circulación de ese otro discurso, el de la represión, basado en las imágenes de los cadáveres y su “gramática de la muerte”. Todo lo cual hace de *Tania, la guerrillera inolvidable* un documento aún más importante, pues se trataría de uno de los primeros respuestas discursivas a esa gramática.

3 Me refiero aquí tanto a los reparos que sintetiza Juan Duchesne (1991) en cuanto a las convenciones genéricas del testimonio, como a la discusión acerca de su predominancia como tipo discursivo privilegiado por la Revolución Cubana. También John Beverley (1987: 53-68), (2004) y Elzbieta Sklodowska (1992) se han referido al problema de circunscribir al testimonio como el género de la revolución.

textualidad, fundamental para la gramática autorrepresentativa de la guerrilla y de la que me ocuparé especialmente en este artículo siguiendo la teorización del signo fotográfico propuesta por JEAN MARIE SCHAEFFER (1988).

La gramática compositiva de texto e imagen en *Tania, la guerrillera inolvidable* trabaja en tensión con la doble naturaleza del signo fotográfico. En la primera parte del libro, es el componente icónico de la fotografía el que interesa: en la historia de Tamara abunda la foto-retrato donde el componente indicial es totalmente secundario. En la segunda parte, por el contrario, es lo indicial lo que gana la escena: en la historia de Tania, interesa por sobre todo el “haber estado allí”, de ahí que como cierre del libro aparezcan las fotos de Tania junto al Che y a otros guerrilleros en la selva boliviana. El valor icónico de esas fotos desaparece ante su valor eminentemente indicial.

La estructura del libro recupera esta diferencia. La primera parte —la historia de Tamara— abarca quince capítulos y contiene textos provenientes de cartas a sus padres junto con fragmentos de entrevistas a su madre y a otras personas que la conocieron, todos ellos hilvanados por intervenciones mínimas de un narrador en tercera persona que llamaré *la voz oficial* que manipula a esas otras voces. Comienza esta parte con el capítulo titulado “La pequeña Ita” y termina con aquel titulado “Única página de su diario”, capítulo que anuncia la inminente desaparición de Tamara —el sujeto de toda esta primera parte— en pos de un sujeto nuevo: Tania.

62

La segunda parte, entonces, comienza con la muerte de este sujeto viejo —Tamara— que no sucede en Bolivia, sino con el comienzo de su entrenamiento guerrillero en Cuba. Allí Tamara es reemplazada por Tania, sujeto de todo el relato que sigue hasta su misión y muerte en Vado del Yeso. Esta parte abarca sólo cinco capítulos en la que la “voz oficial” ocupa ya un primer plano. Sobre este plano se intercalan, ocasionalmente, informes escritos por Tania, declaraciones de otros guerrilleros y fragmentos del diario del Che en Bolivia. Esta sección comienza con el capítulo titulado “Nace Tania” y termina con “Tania, la guerrillera”.

En cuanto a las fotografías que interactúan con estos dos relatos (el de Tamara y el de Tania) cincuenta y dos de ellas están distribuidas en la primera parte, veintidós en la segunda. Ya a primera vista se advierte, entonces, un desequilibrio cuantitativo entre las dos secciones del libro, desequilibrio que tiene su correlato formal. En efecto, los quince capítulos de la primera parte llevan títulos extractados de la voz de Tamara en sus cartas (excepto uno, que es una frase del Che) y configuran una narrativa acronológica y atópica que da cuenta, sobre todo, de una trayectoria espiritual, de ahí su énfasis en la *figuración* de ese sujeto femenino (retomada por el valor icónico en las fotos); los cinco capítulos de la segunda, en la que la estructura narrativa es casi completamente lineal y cronológica, llevan títulos que la seccionan en etapas sintetizadoras de una trayectoria tanto espacial como temporal⁴.

Es claro que lo que divide ambas narrativas es la muerte simbólica de Tamara Bunke y el nacimiento de Tania, evento principal del relato que el libro quiere hacer *emerger* en tanto sujeto *figurado*. Dos nacimientos y dos muertes, entonces, enmarcan la narrativa de este sujeto que se presenta como ejemplar.

4 Dichos títulos son: “Nace Tania”, “Preparación: táctica operativa contra el enemigo”, “Clandestinidad y trabajo revolucionario”, “Bolivia. Camino de los héroes”, “Tania la guerrillera”.

Los testimonios que articula el libro, entonces, están predestinados a hacer emerger una figura cuya condición de heroica no está supeditada a la acción en combate, pues en el caso de Tania esto se da únicamente en los meses previos a su muerte, es decir en las últimas páginas del libro. Cuando llega a Vado del Yeso, Tania ya es, en la narrativa que propone este libro, la encarnación acabada del sujeto guerrillero aunque todavía no haya disparado un solo tiro contra el enemigo. Se trata de la inscripción de la guerrillera en otra *praxis*. Si para el Che, la práctica revolucionaria equivale a un camino de ascensión en el que “se debe alcanzar el grado más alto de la consciencia histórica y moral”, en la que al sujeto le es dado, en sus propias palabra, “graduarse de hombre” (DUCHESNE, 1991: 99), la narrativa de Tania presenta una forma diferente para ese camino de ascensión (que por momentos no es un lugar de llegada, es un camino de *descenso áureo*). De ahí que no pueda estar supeditada solamente a esa épica del combate (que, en *Pasajes*, está inevitablemente unida al motivo de la “virilidad”). Su ejemplaridad tiene que ser, paradójicamente, diferente. *Tania, la guerrillera inolvidable* se aleja de la épica canónica de la revolución sobre todo en su tratamiento del cronotopo⁵ de la trayectoria (DUCHESNE 107-114). Pero también en otros sentidos. La emergencia de una *guerrillera* debe construirse necesariamente a partir una *diferencia genérica* doble, la que supone tanto la construcción de un sujeto y un cuerpo femeninos, y por el otro, la que cuenta su historia en un género discursivo distinto de la “épica revolucionaria” del Hombre Nuevo de Guevara. Novela de iniciación que por momentos sugiere una hagiografía trágica, los elementos épicos adquieren en *Tania, la guerrillera inolvidable* una textura diferente. La heroicidad de las acciones de Tania se construye tramando de modo diferente varios motivos que ya estaban en el relato del Che (por ejemplo, el de la visibilidad/ invisibilidad de la guerrilla y su accionar, el combate, las pruebas, el motivo de la “virilidad” o el coraje, etc.) pero, sobre todo, en las figuraciones y des-figuraciones del cuerpo femenino.

Figuraciones de la ejemplaridad: poner el cuerpo/ poner el rostro

Paul Ricoeur señala que toda narración de una vida se enfrenta al desafío de presentar una serie de episodios unificados en la noción de identidad de un sujeto que, paradójicamente, aparece como inmutable: “la designación de una persona mediante el mismo nombre, desde que nace hasta que muere, parece implicar la existencia de ese núcleo inmutable (...) Sin embargo, la experiencia del cambio corporal y mental contradice dicha mismidad” (RICOEUR, 1999:217). Los testimonios presentados en *Tania* trabajan esta tensión de varias maneras: dos nacimientos y dos muertes abren y cierran los dos relatos que abarca el libro, pero también las fotografías articulan esa tensión entre idéntico y mutable sobre la que la voz oficial arma su biografía.

La primera parte del libro organiza la vida de Tamara desde el nacimiento de “La pequeña Ita” en Argentina hasta la “Única página de su diario”. Se narra aquí su historia

5 Si bien el término “cronotopo” remite a la obra de Mijaíl Bajtín, quien lo considera como el punto de intersección de las coordenadas espaciales y temporales en el relato (1989: 63-68), me refiero aquí específicamente al análisis que hace Juan Duchesne (107-114) de aquellos cronotopos que constituyen algunas de las marcas convencionales de la épica revolucionaria en relatos como *Pasajes de la guerra revolucionaria* de Ernesto Guevara (1960) y en otras narrativas guerrilleras.

desde su nacimiento hasta su deseo, expresado en ese último capítulo de esta parte, de dar su vida a “lo más hermoso en el mundo, la lucha por la liberación de la Humanidad” (ROJAS Y CALDERÓN, 1970:185). Como se ve, el cierre de esta primera vida-narrativa anuncia ya la doble muerte que le sigue.

Pero lo interesante es cómo el cronotopo de la trayectoria organiza esta primera narrativa y cómo las fotografías interactúan con los testimonios en primera persona. Por ejemplo, el primer capítulo lleva el título de “La pequeña Ita”, sintagma que parece prepararnos para hablar del nacimiento físico de Haydeé Tamara Bunke en Buenos Aires y, en efecto, ese es el relato visual del capítulo: contiene nueve fotografías, todas ellas relacionadas con la niñez de Tamara en Argentina (fotos de bebé, de sus vacaciones familiares, otra junto a su hermano mayor). Sin embargo, los testimonios del capítulo no refieren a la niñez de Tamara sino a su llegada a Cuba en 1961. De este modo, el nacimiento físico que presentan las fotos se superponen a un nacimiento simbólico: el cronotopo de la trayectoria se inicia con este primer desplazamiento de Tamara: el regreso a un Origen (que es tanto Latinoamérica como la Revolución Cubana). El lector debe reconstruir, a partir de las cartas de Tamara y de los testimonios (organizados en forma dialógica-teatral) de su madre y de los miembros del Ballet Nacional Cubano varios eventos: la actuación de Tamara como intérprete del Ballet en Berlín, su decisión de viajar a Cuba, la invitación cursada por el gobierno cubano, los arreglos del viaje y su llegada a la isla. Nada de esto se cuenta linealmente y por eso me detengo especialmente en este capítulo, pues su estructura es paradigmática de toda esta primera parte: hay en ella un privilegio de la con-figuración por sobre lo episódico. Es decir, la secuencia se deja de lado para dar relevancia a la figura. De ahí que esta parte contenga la mayor cantidad de fotografías: 52 de un total de 74, de las cuales 36 son fotografías de Tamara mientras que sólo 16 son fotografías de documentos (me refiero a facsímiles de carnets, cartas, etc), proporción que, como veremos, se invierte en la segunda parte.

64

En su teoría de la narratividad, RICOEUR (1999: 197-200) apunta que la dimensión configurativa de un relato —siempre en tensión con la episódica— es aquella que da cuenta de su “función explicativa” según la cual todo el relato puede abarcarse en un solo pensamiento. Es este pensamiento (en palabras de Aristóteles, *dianoia*) el que aumenta el *mythos* de la tragedia, el que permite que la historia contada se transforme en proverbio o explicación de contenido moral, como sucede en la fábula.

Siguiendo esta teoría, la primera parte del libro deshace la linealidad de lo episódico en privilegio de la figuración de un sujeto ejemplar. De ahí la ausencia del elemento épico: la trayectoria de Tamara es de carácter espiritual, se trata de presentar sus acciones en una narrativa coherente, sin fisuras, que dé cuenta de su ejemplaridad como sujeto ideal de la Revolución y, a la vez, como representante de un grupo más amplio. Tal ejemplaridad es incuestionable ya desde su nacimiento físico, pasando por su niñez en Buenos Aires y su adolescencia en la República Democrática Alemana, hasta llegar a su “segundo nacimiento” (como guerrillera) en Cuba. Se narran, entonces, los episodios biológicos ligados al crecimiento corporal como etapas naturales paralelas al crecimiento espiritual (o más exactamente, en términos marxistas, de la *conciencia*). Tamara es siempre la niña-mujer modelo. Estos tres espacio-tiempos articulan su figuración como sujeto perfecto de la Revolución: nacimiento y niñez en Argentina (que se lee como garantía de su compromiso con América Latina); adolescencia en Alemania (equiparable a su inmersión y educación en “la fe” del socialismo) y vida adulta en

Cuba (verdadera “graduación” por usar el término del Che, en la escala superior de la conciencia humana, la de la lucha armada).

Así, el cronotopo de la selección —tan importante en *Pasajes de la Guerra Revolucionaria*— se reemplaza por el de la vocación o el llamado. Hacia 1958, la joven Tamara vive en Berlín y sueña con “volver a mi patria, la Argentina y ofrecer allí al Partido todas mis fuerzas” (ROJAS Y CALDERÓN, 1970:42). Sin embargo “con el triunfo de la Revolución Cubana, su añoranza por la América hispana se dirige hacia Cuba”(43), aclara en seguida “la voz oficial”. En ese sentido, la historia de Tamara puede compararse más a una hagiografía que a una épica: los motivos del llamado, las pruebas, la misión, la humildad y la modestia encadenan el relato de su viaje y trabajo en la Cuba revolucionaria. De este modo, la primera parte del libro cobra la forma de un relato confesional, aumentado por el tono íntimo de las cartas de Tamara a sus padres. Esta es la gran diferencia con *Pasajes*: en la historia de Tamara, la Revolución ya ha triunfado y ya hay una *praxis* (la misma que el Che detalla en *Pasajes*) y una teoría (delineada en *La guerra de guerrillas*), una vía sistemática de redención al que la guerrillera (“la mujer nueva”) debe someterse.

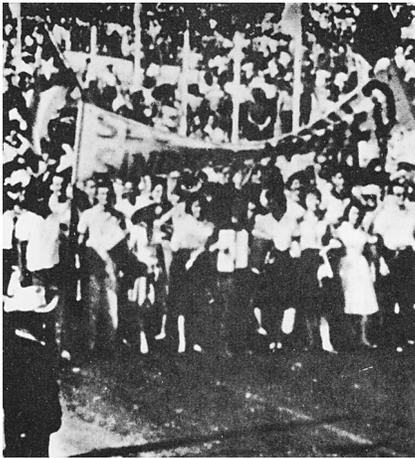
65 Esta hagiografía surge de la manipulación de los testimonios que hace la voz oficial. Intercaladas con explicaciones y fotografías; estas cartas del aquí y ahora parecen transformarse en “memorias post-mortem” que darían cuenta de cómo Tamara se convertiría en esa otra mujer, que alcanza su máxima redención en la lucha revolucionaria. Así a los testimonios del presente (el aquí y ahora) se les impone la lógica del futuro (el segundo nacimiento, el de Tania), que es a la vez reescritura del pasado (reescritura de Tania desde su muerte).

Es la voz oficial la encargada de dar coherencia a este relato de perfección a través de los comentarios en tercera persona que llenan huecos en la narrativa de los testimonios o, literalmente, los explican (es decir que esta voz cumple con respecto a los testimonios, la misma función que cumplen los epígrafes en una fotografía). Ejemplo paradigmático de este procedimiento es el primero de estos epígrafes a la voz de la propia Tania. El libro abre con un fragmento de una tarjeta postal que Tamara escribe a sus padres durante su primer viaje a La Habana donde cuenta los pormenores de la travesía en avión. En el segundo párrafo, encarga a sus padres que no olviden las “9 pelucas que hay que mandar al Ballet de Cuba, vía Praga” (ROJAS Y CALDERÓN: 21). Este dato cotidiano, aparentemente “menor” es retomado por la voz oficial que unos párrafos más abajo sintetiza: “Tamara contaba el tiempo que la separaba de Cuba mientras ya la Isla - simbolizada en su misión más reciente, con el Ballet - constituía su preocupación más cercana” (ROJAS Y CALDERÓN: 22). Este mecanismo explicativo de la voz oficial (que ya empieza a circunscribir las acciones de Tamara alrededor del cronotopo de la misión) se repite a lo largo de todo el libro. En la narrativa de la segunda parte este cronotopo cumple la misma función que el del combate en las narrativas épicas de la Revolución, al punto de ser el elemento que sintetiza la heroicidad de Tania, la guerrillera.

Sin embargo, en toda la primera parte, la trayectoria espacial sigue teniendo cierto peso: el viaje de Tamara de Buenos Aires a Berlín y luego de Berlín a Cuba mimetiza el de sus propios padres (comunistas exiliados en Argentina durante el nazismo) que regresan al origen, Berlín, en 1952. Tales trayectorias se cuentan en esta primera parte en los testimonios de Nadia (su madre) y colaboran a dar coherencia al relato de Tamara

como sujeto ejemplar (incluso retrospectivamente, en la narrativa de lo que pasó *previo* a su nacimiento físico). Tamara nace ya en una cofradía de elegidos (los educados en “la doctrina” comunista) y esta sección del libro se torna, entonces, en una *mostración*, o más bien en una *celebración* de esa ejemplaridad. Tal ejemplaridad se construye en una tensión entre la metonimia (Tamara como heroína, como parte de una comunidad mayor) y la metáfora (Tamara como sujeto único, encarnación trágica de la Liberación Revolucionaria, por lo tanto como sujeto excepcional)⁶.

El énfasis en el valor icónico de las fotografías en esta parte apunta a resaltar esa encarnación trágica de Tamara como sujeto excepcional de la Revolución. Las pocas fotos que tienen valor indicial (el *haber estado allí*) en este relato son justamente aquellas que la muestran como sujeto de una comunidad (las pocas que la muestran en desfiles militares en la RDA, por ejemplo o las que la muestran como obrera voluntaria en Cuba).



Ejemplo de una de las pocas fotografías con énfasis en lo indicial en la primera parte del libro. Su epígrafe dice “Tamara marcha al frente con los trabajadores del Ministerio de educación tocando su acordeón” (72). Sin esta aclaración sobre el acordeón sería imposible reconocerla (de ahí que el valor icónico de fotos como ésta sea casi nulo).

66

Las fotografías arman, entonces, un relato en paralelo que va de lo privado a lo público y a la inversa. Las fotografías de los diplomas de gimnasia de su infancia y las que la muestran como joven miembro de la Asociación de Deporte y Técnica de la RDA o en prácticas de tiro, la insistencia en su amor por la música (fotos con el acordeón y la guitarra, sus instrumentos favoritos) serán luego retomados no ya como índices de su excepcionalidad o de su ajuste a una regla comunitaria sino como ritos de pasaje, o entrenamiento, como preparación pre-clara casi teleológica de Tania, la guerrillera, el personaje que acapara la segunda parte del libro. Todos esos saberes o *hobbies* “inocentes” de Tamara que las fotos atestiguan serán luego usados por Tania (saber disparar o saber de música folklórica, por ejemplo, resultarán cuestiones fundamentales para el éxito de su misión en Bolivia).

6 Es interesante señalar cómo este libro trabaja la compleja relación de todo testimonio entre individuo y comunidad. Con respecto a esto, apunta John Beverley “el testimonio no puede afirmar una identidad propia que es distinta de la clase, grupo, tribu, etnia, etc. a que pertenece el narrador; si no es así, si es la narración de un triunfo personal en vez de una ‘narración de urgencia’ colectiva, el testimonio se convierte precisamente en autobiografía (...) una especie de *Bildungsroman* documental” (1987:163). Justamente eso es lo que hace la voz oficial en *Tania, la guerrillera*. Trabaja sobre esta ilusión: la de proyectar sobre los testimonios una “memoria post-mortem” o una “auto-escritura” ventrílocua que permita presentar a Tania como individuo excepcional y a la vez como un miembro más de una comunidad.

Esto es tan sólo un ejemplo de cómo la organización textual y fotográfica del libro construye una coherencia configurativa que parece desembocar *necesariamente* en el nacimiento de la guerrillera.

La figuración de Tamara como metáfora, como sujeto ejemplar para la Revolución alcanza su punto máximo en la fotografía que aparece en la página 50, donde se nos presenta su cuerpo en su punto máximo de visibilidad.

67



Tamara a los 18 años en el parque Babelsberg, cerca de Potsdam, en la RDA, practicando gimnasia, otro de sus deportes favoritos.

El epígrafe aclara que se trata de una foto de Tamara a los 18 años “practicando gimnasia, otro de sus deportes favoritos” (ROJAS Y CALDERÓN: 50). La foto, tomada en la RDA, la muestra en un salto gimnástico que exhibe a su cuerpo en su punto máximo de belleza, juventud y perfección. Me detengo en esta foto por varias razones: 1) es la única fotografía del libro compuesta según los cánones de la fotografía artística; 2) es también única porque la pose y la semidesnudez del cuerpo reclaman cierto erotismo que contrasta con el “pudor” del resto de las fotos del libro; 3) su rostro, que mira al cielo, queda velado por la pose, al punto que no podríamos reconocerla sin la ayuda del epígrafe; todo lo cual parece borrar tanto el valor icónico de la imagen como el indicial (no hay marcadores espacio-temporales), otorgándole, por contraste un valor *simbólico*.

La pose triunfal del salto —que recuerda la de esculturas clásicas, como las de la alegoría de la Victoria—, la musculatura perfecta, las ramas del árbol —que parecen hojas de laurel coronando su cabeza, y la luz que desde el cielo borra la fisonomía del rostro colaboran con este valor simbólico y nos preparan para el relato de la segunda parte. Es imposible no leer esta fotografía como aquella del sujeto-cuerpo para la muerte, la del cuerpo perfecto que se inmola por una causa mayor.

Todo esto la convierte en la fotografía paradigmática de la primera parte, aquella que sintetiza la ejemplaridad de Tamara por excelencia: su salto no sólo es metáfora de la Libertad, es el de la heroína a punto de transfigurarse, de sacrificarse por la Revolución. De ahí el borramiento del rostro: al igual que ese cuerpo perfecto que se ofrece a la lucha sin importar el peligro, su rostro será de ahora en más una tela en blanco sobre la que la misma lucha se llevará a cabo. Punto máximo de la transfiguración, de éxtasis divino, da cuenta de la desaparición de todas las señas de identidad en el cuerpo y en el rostro propios. Tal es la lucha que Tania, la guerrillera, desarrollará en la segunda parte.

Iconografía de la desaparición: la guerrillera y la épica invisible

Partiendo de esa fotografía simbólica, hacia las últimas páginas de la primera parte, el cuerpo de Tamara desaparece. De ahora en más, es cubierto por el uniforme de miliciana (especie de “hábito” de una Orden)⁷. Primera desaparición, que la prepara para su tipo particular de épica: la de lo invisible, la de lo pequeño. Cuando “nace Tania” lo hace a una nueva prueba: Tamara, sujeto ejemplar de la Revolución, debe olvidar las doctrinas en las que cree y fingirse otra para su misión encubierta en Europa y Bolivia. De ahí que en esta parte abunden los documentos: se trata de rastrear esa misión invisible, que sigue compartiendo elementos con la misión de una santa o una profeta en Tierra ajena enfrentada a la prueba peor: la de abjurar de sus creencias. Nos cuenta la voz oficial:

“Aprendió a modelar su carácter, a sustituir las citas constantes de la teoría y la práctica revolucionarias por la palabra fría, sin contenido, de la sociedad burguesa. Tendría que apagar sus labios para no pronunciar más ‘compañero’ y comenzar a usar ‘señor’, los trajes de seda serían los sustitutos de su uniforme de caqui y mezclilla” (ROJAS Y CALDERÓN, 1970: 220).

68

Este párrafo es sólo un ejemplo de cómo la voz oficial retoma la retórica cristiana. Aquí “la palabra fría” se pone en “los labios que se apagan”, los labios en los que la Palabra viva es como un fuego sagrado. El hábito se reemplaza por los “trajes de seda” de la burguesía, el cuerpo se modela en una “performance” que será el núcleo del relato de Tania, su tipo particular de combate heroico: la misión. Misión que no es exactamente igual a la de la tradición cristiana pero que tiene muchos elementos en común con ella y con toda cofradía. No debe predicar en Tierra ajena, al contrario, debe pasar por una más, debe cultivar otra personalidad, hacerse invisible para preparar el terreno de la Revolución en Bolivia.

A pesar de mantener elementos hagiográficos que lo relacionan con la primera parte, el relato de Tania abandona el privilegio de la figura y retorna a la secuencia. Lo episódico, hilvanado necesariamente por la voz oficial (pues el tema del secreto, otro motivo cristiano, es central en esta trama de ardises y misiones) se torna por momentos en novela de espionaje, en clave más cercana a la épica revolucionaria del Che, sólo que aquí se trata de una épica menor, aquella de las pequeñas acciones.

Al igual que el de muchos santos, el combate de Tania es, antes que nada, un combate interior. Debe vivir un año sola en un país extraño sin contacto con la Revolución ni

7 La cuestión del uniforme de miliciana es retomada por muchos de los testimonios en el libro (95-97). Por ejemplo, se discute si, siendo extranjera, Tamara tenía derecho a vestirse así y también se habla de lo poco que le interesaba la “ropa”, pero sobre todo se destaca cuán femenina era aún cuando siempre vistiera de uniforme. La propia Tamara se refiere con emoción a este tema en una carta a sus padres, recién llegada a Cuba: “Yo todavía no estoy oficialmente en la milicia, porque aún no trabajo en el ICAP, pero en cuanto tenga arreglado todo, quizás después de mañana mismo, me voy a vestir de miliciana” (62).

con sus amigos o familiares. Sus voz, extractada de los informes que envía por esa época, inscribe la lucha en esta dialéctica de lo visible y lo invisible, que ya era en *Pasajes* y en *Guerra de Guerrillas* un elemento central de la columna guerrillera en sus comienzos, sólo que aquí adquiere la forma del desdoblamiento de un sujeto. Penetrar el territorio enemigo sin ser descubierta es la misión de Tania y su testimonio, en estos informes, es más un *testimonio de fe* que un relato de acciones heroicas:

“y cuando ‘circulo entre las gentes’ con mi nueva ‘personalidad’, haciéndoles creer que soy una más entre ellos, mi ‘yo escondido’ observa y anota todo como un periodista con una capa invisible, encuentra hombres y mujeres que ya han encontrado el camino de la lucha, a veces no es el más correcto, otras veces es el nuestro, pero luchan y entonces muy en silencio mi corazón los saluda, canta con ellos” (ROJAS Y CALDERÓN, 1970: 234).

69

Como si devolviera a la palabra *testimonio* misma su valor religioso, su calidad de prueba de fe escrita. Su victoria es la de las pequeñas acciones y tiene un correlato en el lenguaje usado para contarlas. Todo este informe está lleno de diminutivos o figuras de atenuación: “he dado mis primeros pasitos”, “cuando pasaba por uno de mis momenticos”, “me preocupo por los problemas más insignificantes, pienso y pienso y encuentro miles de cositas que podrían descubrirme” (ROJAS Y CALDERÓN, 1970: 233). Las fotografías abandonan el retrato y retoman en esta parte su valor indicial: en su mayoría son de documentos, recibos de hoteles, croquis, carnets y pasaportes, fotos en los Alpes, etc., todas ellas tienen el valor probatorio de un recorrido hasta entonces oculto. En este sentido, poco importa el valor icónico de esas fotografías, son índices de ese camino, de esa trayectoria secreta. Hasta las fotografías del rostro enfatizan la trayectoria. Es paradigmática la página que exhibe cuatro fotografías de tipo carnet que corresponden a cuatro rostros de una misma mujer que no es ninguna: “Tamara Bunke en Cuba”, “Haydeé Bidel González en Europa”, “Marta Iriarte en Berlín” y “Laura Gutierrez en Bolivia” (ROJAS Y CALDERÓN, 1970: 244). Ninguna de ellas se llama aún Tania. Estos rostros, progresivamente *aburguesados* en el corte de pelo, los accesorios, el maquillaje y hasta en la expresión, son el campo de batalla por excelencia de Tania, que permanece invisible (como ese “yo escondido” que ella misma relata).

Lo mismo sucede con su cuerpo. En varios puntos de sus informes, Tania revela encuentros con hombres que intentan enamorarla (aquí aparecen, generalmente, puntos suspensivos, no se sabe si de ella o de la voz oficial). Pero hay episodios en los que queda claro que es el cuerpo mismo de Tania el lugar donde se lleva a cabo el combate. Declara ella misma: “Como constantemente era asediada por diferentes elementos, decidí ‘meterme’ yo con alguien antes de que siguieran metiéndose conmigo, así conocí a Pacífico” (ROJAS Y CALDERÓN, 1970: 216). Este tipo de combate culmina con el máximo sacrificio, su casamiento con un boliviano con el objetivo de obtener un pasaporte de esa nacionalidad. Lo que interesa de todo esto es cómo el cuerpo de Tamara, que en la primera parte figuraba ya al cuerpo perfecto para el sacrificio, no sólo se oculta en la segunda, se des-figura en rostros múltiples, sino que se torna campo de batalla o pura performance.

Fotografías en la segunda parte: de la des-figuración a la iconografía del rostro guerrillero



Tamara Bunke en Cuba.



Haydée Bidel González en Europa.



Marta Iriarte en Berlín.



Laura Gutiérrez en Bolivia.



Por eso en esta narrativa faltan fotografías y la voz oficial tiene que suplir esta desaparición del cuerpo y el rostro de Tamara. ¿Dónde aparecen las primeras fotos de Tania, la guerrillera? Recién al final del libro, cuando ya se ha relatado —a través de las citas al diario de Bolivia del Che y en la declaración de militares bolivianos— su muerte. El libro concluye con una dedicatoria a Tania y dos fotografías, las únicas en las que se identifica a la mujer (de rasgos apenas identificables dada la baja calidad de las fotografías) que aparece en uniforme junto al Che y a otros guerrilleros en la selva como “Tania”. El valor de estas fotografías es puramente indicial: gracias a ellas *sabemos* que Tania estuvo allí, en la selva, combatiendo junto a esos hombres, aunque los rasgos de su rostro se vean casi desfigurados. Se corrobora, entonces, la pauta que estableciera el Che en *Pasajes*: para graduarse de revolucionario, hace falta entrar en la selva, pasar por el rito de la lucha armada. Recién entonces nace *Tania, la guerrillera*, a pesar de que eso contradiga el relato escrito. El nombre del último capítulo es también el del libro y las fotografías que cierran el relato reenvían a la fotografía de la tapa.

Las fotos del guerrillero armado en la selva parecieran ser la iconografía privilegiada por la guerrilla para autorrepresentarse en la etapa de triunfo de la Revolución Cubana. Después del '67 esto ya no es posible. La estética de la desaparición, de la clandestinidad y de lo invisible, propia de la lucha armada en los '70, y que configura otro tipo de épica y de combate está ya preanunciada en *Tania, la guerrillera inolvidable* y en este sentido, este libro resulta fundamental para su estudio.

Si la década del '60 se cierra con las imágenes de los cadáveres del Che y Tania en Bolivia, la década siguiente responderá con una iconografía casi sagrada del rostro revolucionario: la foto de tapa del libro de Tania está modelada sobre la foto más famosa del rostro de Guevara. Esa es Tania, la guerrillera. No la mujer en la selva, ni la joven gimnasta, ni la de los cuatro *alias*. Es esta mujer de ojos claros, boina y camisa de fajina que mira directamente a cámara y no sonríe. En esta iconografía del rostro, propia de los 70, la guerrilla alcanza su punto máximo de visibilidad social. Frente a aquella “gramática de la muerte” que propone el discurso militar con el que he abierto este trabajo, estas fotos hablan de algo más, de algo que en ese rostro resiste ser dicho incluso en el relato testimonial. “To be in relation with the other face to face – is to be unable to kill” dice LEVINAS (1999:10). Tal vez la insistencia de la guerrilla en esta iconografía sagrada del rostro de sus muertos quiera ser, todavía, una figuración más de esa paradoja.

BIBLIOGRAFÍA

71

- BAJTIN, MIJAIL (1989) “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica”, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BEVERLEY, JOHN (1987) “Anatomía del testimonio”, *Del Lazarillo al sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis, The Prisma Institute.
- (2004) *Testimonio : on the politics of truth*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DUCHESNE WINTER, JUAN (1991) “Las narraciones guerrilleras: configuración de un sujeto épico de nuevo tipo” *Narraciones de testimonio en América Latina : cinco estudios*. Río Piedras, P.R., Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- GUEVARA, ERNESTO (1961) *La guerra de guerrillas*. s/l, Ocean Press, 2006
- (1963) *Pasajes de la guerra revolucionaria*. s/l, Ocean Press, 2006.
- LEVINAS, EMMANUEL (1998) *Entre nous. On Thinking-of-the-Other*. New York, Columbia University Press.
- REQUE TERÁN, LUIS (1987) *La campaña de Nancahuazú: la guerrilla del “Che” vista por el comandante de la IV División del Ejército Boliviano*. La Paz: Bolivia : [s.n.] Tall. Graf. del Instituto Geográfico Militar).
- RICOEUR, PAUL (1999) *Historia y narrativa*. Barcelona, Paidós.
- ROJAS, MARTA Y RODRÍGUEZ CALDERÓN, MIRTA (1970) *Tania, la guerrillera inolvidable*. La Habana, Instituto del Libro.
- SCHAEFFER, JEAN MARIE (1988) *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid, Cátedra.
- SKLODOWSKA, ELZBIETA (1992) *Testimonio hispanoamericano : historia, teoría, poética*. New York, Peter Lang.
- VERÓN, ELISEO (2004) *Fragmentos de un tejido*, Barcelona, Gedisa.

