



HAL
open science

Mire Che lo que hemos hecho. Un hito guevariano en el Noticiero ICAIC latinoamericano

Joachim Manzi

► **To cite this version:**

Joachim Manzi. Mire Che lo que hemos hecho. Un hito guevariano en el Noticiero ICAIC latinoamericano. Jornadas Internacionales Literatura, Artes, Revolución y Poder en América Latina Actas de las Jornadas Internacionales Literatura, Artes, Revolución y Poder en América Latina, 2022, 978-987-88-4013-0. hal-03967252

HAL Id: hal-03967252

<https://hal.science/hal-03967252>

Submitted on 1 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mire Che lo que hemos hecho.
Un hito guevariano en el Noticiero ICAIC latinoamericano

Joaquín Manzi
Sorbonne Université

El retrato de Ernesto Che Guevara hecho por Alberto Díaz Gutiérrez, *alias* Korda, forma parte del imaginario revolucionario latinoamericano junto con el de libertadores y líderes del siglo XIX y XX. Para estudiar su primera aparición en el cine, se impone un breve repaso histórico.

1. El 4 de marzo de 1960 explotó en el puerto de La Habana el navío francés *La Coubre* dejando decenas de muertos y heridos a los que Guevara, entre otros, intentó socorrer. Al día siguiente, Fidel Castro pronunció un discurso de homenaje a las víctimas en el que acuñó la divisa “Patria o muerte”. Korda consiguió retratar a Guevara a su paso por el palco en dos tomas, en contrapicado y con un ligero desenfoque, tal como lo relató luego a una cámara del ICAIC (Chaskel 1982).

Incluso si el reencuadre vertical de la primera foto fue publicada el 15 de abril de 1961 en el diario *Revolución*, (Berrou 2007: 344), se conoció masivamente recién el primero de mayo de 1967 durante un festejo habanero. Aunque no pasó inadvertido en el extranjero, ese acto pareciera hoy olvidado. El 18 de octubre de 1967, una copia enorme del retrato de Korda colgó detrás de Fidel Castro durante su alocución fúnebre de homenaje al caído en Bolivia: la foto transfirió algo de sacralidad al orador (Berthier 2010: 72-74). Meses más tarde, el editor italiano Feltrinelli publicó a gran escala otro afiche, más contrastado, sin acreditar al fotógrafo porque le había cedido el negativo. A partir de la solarización (una agudización del contraste en la ampliación), Alfredo Rostgaard en Cuba y Jim Fitzpatrick en Irlanda realizaron serigrafías a color que facilitaron su reproducción mecánica con usos diversos entre los cuales el mercantil, suspendido por la justicia británica a fin de siglo XX (Chanan 2004: 506-507).

2. Estos primeros cruces entre las artes y la industria, corroboran el valor de exhibición (propio de la fotografía), por sobre el ritual de la pintura. Walter Benjamin (2003: 58-59) había advertido ya en los años 30 acerca de los alcances políticos ambiguos de la mecanización del arte. La foto, reducida a sus trazos básicos en bicromía, se decantó gráficamente en tanto que *ícono*, un significante visual asociado por *similaridad* (Fisette 2012: 279) a significados reivindicativos o celebratorios. Mediante la reactivación posible de la rabia y la tristeza, la determinación y la compasión, este ícono perdura como un emblema revolucionario, compatible con usos religiosos,

protestantes en Estados Unidos (Kunzle 1997), católicos en Vallegrande, Bolivia, donde el cadáver de Guevara fue enterrado clandestinamente (Dosal 2004).

A diferencia de las fotos hechas allí por Freddy Alborta el 10 de octubre de 1967, cuyas potencialidades rituales fueron exploradas en el cine de arte por Leandro Katz (Cárdenas 2017), el ícono de Korda mantuvo una heroicidad rebelde. En el siglo XXI sigue siendo un emblema contestatario, asociado al consumo mundializado, pero con usos militantes de signo ideológico opuesto, comunista en Hong Kong, neonazi en Alemania (Mariño y Douglas 2007), activo también en las luchas por la igualdad de género (Álvarez 2006).

En la bisagra que lleva del origen fotográfico (Maguet 2010) a sus diversos destinos gráficos (Longoni 2012), según prácticas antropológicas cambiantes (Kunzle 1997), existe un episodio significativo, documentado por el Noticiero ICAIC latinoamericano. El episodio merece un estudio detenido porque la foto quedó asociada a otra edición, hoy perdida: la 382, proyectada el 18 de octubre de 1967 en la plaza de la Revolución durante el homenaje fúnebre a Guevara. Queda la copia del cortometraje *Hasta la victoria siempre*, premiado en Mérida en 1968 con el afiche realizado por Alfredo Rostgaard a partir de una serigrafía del retrato de Korda (Vega Miche 2016: 46-47). La 358, también dirigida por Santiago Álvarez, documenta su primera difusión masiva. Junto con otros emblemas exhibidos, la versión solarizada del retrato de Korda iconiza *en vida* al héroe del internacionalismo antes de haber sido, muerto, el “guerrillero heroico”. A diferencia de la recepción crítica dada al cortometraje (Manzi 2021: 205-213), esta otra edición permanece desconocida, incluso tras su restauración y numerización por el Institut National de l’Audiovisuel en Francia.

Rodada mayormente el primero de mayo de 1967, esta edición participa de un golpe mediático, fuertemente estetizado, en apoyo a las guerrillas latinoamericanas. En tanto que “interpretación artística de la noticia” según el cineasta Miguel Torres Espinosa (Álvarez Díaz 2012: 106), el noticiero dinamizó estética y políticamente la reaparición de Guevara en el espacio público cubano y mediático internacional mediante manipulaciones informativas a contextualizar históricamente.

3. Los diez minutos de la edición 358 están dedicados al festejo multitudinario del primero de mayo en La Habana. Fue estrenada el jueves 5 de mayo, día habitual como lo recuerda Santiago Álvarez ante Amir Labaki (Álvarez Díaz 2012: 66). Por el trabajo de revelado, edición y mezcla de sonido, el estreno no pudo haber sido hecho el mismo día primero, aunque indicado (erróneamente) en el archivo.

Un desfase temporal semejante funda el montaje sincopado de diez minutos de duración: se abre con la espera y el ensayo nocturno del desfile; sigue con una retrospectiva filmada en un campo azucarero donde una brigada de macheteros afirma su deseo de asistir al desfile habanero.

En la segunda parte, a dos minutos cincuenta, el grito de esos macheteros llamando a la plaza de la Revolución se concreta con un cañonazo fuera de campo que lanza el festejo. En silencio, un plano previo en contrapicado, mostraba un barrilete volando en el cielo con el lema "Viva Che" escrito en su cola. Aquí comienza la secuencia accesible en línea¹. La voz de un primer locutor sale de los altoparlantes puestos ante otras cámaras. En el palco ya están instalados los macheteros, impecable y uniformemente vestidos; también una niña, no identificada, de fajina, cámara de fotos en mano, siguiendo los desfiles multitudinarios que se detienen recién a los cinco minutos cincuenta, cuando se oye a otro orador.

La tercera y última parte ilustra los pasajes principales del discurso del ministro Juan Almeida con vistas al público inmóvil, y a otros planos, anteriores, de los desfiles. El noticiero se cierra con el llamado vibrante a la valentía del pueblo cubano para enfrentar al imperialismo.

Los primeros planos generales de la plaza con largas focales muestran sucesivamente los rostros de algunos invitados, en alternancia con cuatro inmensos carteles colgados de las fachadas de algunos edificios circundantes, y la calzada, vacía para el desfile, observado por muchedumbres de espectadores de a pie. Los planos generales en picado, mediante travelines ópticos, permiten leer los lemas de los carteles de las fachadas que promueven, la lucha de los pueblos latinoamericanos a partir de varios lemas reproducidos mediante estéticas real socialista o publicitaria.

Por la calzada vacía, se despliega una jerarquía política que hace preceder el desfile de los miembros del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y otros dirigentes sindicales cubanos a las delegaciones extranjeras bajo el aplauso del público. Otra jerarquía privilegia los planos generales rodados en picado desde el palco a los realizados cámara al hombro del otro lado de la acera, entre los espectadores. El montaje privilegia a las masas filmadas desde el palco: desfilan con banderas y carteles, algunos con el rostro serigrafiado en blanco y negro de Jesús Menéndez Larrondo, líder obrero cubano, y otros de Guevara que, girados, muestran letras para componer lemas.

Montado según una triple alternancia discontinua, el movimiento sigue, por un lado, con planos de conjunto desde el palco y contraplanos generales al desfile; por otro, con planos medios desde el público y contraplanos medios a personalidades del palco; por fin, con planos medios de la niña en distintas posturas que denotan su interés, su aburrimiento y su alegría. Los disparos al aire hechos por soldados disfrazados de mambises, filmados en plano de grúa desde la calzada, preceden un enorme retrato pintado de Guevara, llevado en andas.

¹ <https://www.ina.fr/video/VDD13021010/la-hija-de-che-guevara-con-fidel-castro-la->

Con este retrato, la niña reconoce a su padre: un plano medio la muestra feliz entre el presidente Osvaldo Dorticós y el primer ministro Fidel Castro, quien se inclina para conversar con ella. Tras verla señalar el cartel y tocarse la cabeza para indicar la boina que permitió esa *anagnorisis*, su boca dice "Papá". Como para los obreros deseosos de asistir a la capital el primero de mayo, el montaje discontinuo del noticiero ha realizado el deseo de Aleida Guevara March (*alias* Aliusha, 6 años entonces) de volver a ver a su padre tras la renuncia al cargo de ministro y a la nacionalidad cubana a fines de marzo de 1965.

En los cuatro minutos finales, la tercera parte se centra en la voz fuera de campo de otro locutor: más aguda y nítida, de acento casi castizo, empieza designando a los cuatro mil trabajadores elegidos en todo el país para asistir al desfile, entre ellos, los macheteros del comienzo. Una serie de primeros planos muestra rostros anónimos del público hasta que el orador aparece en plano entero detrás de una tarima, con cuatro micrófonos: es el comandante Juan Almeida Bosque, ministro de la Fuerza Aérea Cubana, primer descendiente de africanos a la cabeza de una columna guerrillera en la Sierra Maestra.

Los planos medios del orador alargan la duración temporal y alternan con planos generales de carteles murales que retoman ahora el lema "Crear dos, tres, muchos Vietnam es la consigna", extraído del "Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental". Cuando el discurso de Almeida inicia el elogio de Guevara bajo los aplausos del público, el montaje retoma planos de esa consigna, desfilando en letras alzadas por las manos de los manifestantes, al dorso de la serigrafía hecha con el retrato de Korda. Otro enorme cartel, sostenido por varias personas, reproduce la portada de la edición del *Granma* del 15 de abril de 1967 anunciando la primicia de ese texto. El cierre del noticiero celebra la tenacidad del pueblo cubano en su combate internacionalista; los planos y contraplanos van del orador al público, quieto y de pie, aplaudiendo al orador hasta el cartel de cierre en honor al "Año del Vietnam heroico".

Así, el montaje establece dinámicas representativas muy eficaces para realizar *por* y *para* el cine un homenaje internacionalista a Guevara entre los trabajadores de Cuba y el mundo. Una primera dinámica performativa escenifica el paralelismo entre las cámaras y los espectadores: así como las unas se preparan para filmar, los otros preparan sus dispositivos ópticos para apreciar el desfile. La segunda es la que traslada la brigada de cañeros a La Habana; la tercera permite personificar a Guevara ante su hija y el pueblo cubano. La última es la del elogio, que lo magnifica, multiplicado, al espacio urbano gracias a la espectacularidad del cine (Guerra 2012: 337).

4. Por mediata y simbólica que haya sido, el cine otorga a Guevara representaciones políticas estetizadas cuya eficacia espectacular se asienta en informaciones

erróneas. Para desentrañar el mecanismo, merecen ser rectificadas con documentos escritos y visuales de archivo.

El retrato serigrafiado de Guevara, impreso a partir del retrato de Korda, no era “la imagen oficial del Che”, como escribió Jean Laterguy en *Paris Match* en julio de 1967 (Maguet 2010: 146). En el Noticiero vimos la portada del *Granma* con un retrato posterior, y otro, pintado en un cartelón llevado en andas por otras varias personas. Junto con el retrato serigrafiado y las consignas escritas, el conjunto responde a estéticas muy diversas, asociadas de manera sincrética.

El “Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental” conoció una publicación anacrónica a la circunstancia que lo había motivado: aparecido en Cuba pocos días antes del desfile, había sido redactado en abril de 1965 en Argel con Serge Michel, antes de la campaña en el Congo según el testimonio del periodista francés filmado por Roberto Savio (1978). Escrito para ser difundido en la primera reunión de la OSPAAAL, de enero de 1966, fue popularizado mundialmente un año y medio más tarde, en la OLAS, lo que acabó confundiendo ambas reuniones (Hadouchi 2012: 54).

En la portada expuesta durante el desfile con la edición del *Granma* anunciando ese texto, Guevara aparece sonriente con ropa de fajina, en el campo de entrenamiento de San Andrés en 1966: calvo y lampíneo, su tropa no lo reconoció. Meses después, en Bolivia, sus compañeros tampoco reconocieron la identidad verdadera de Adolfo Mena González, empleado uruguayo de la OEA cuya anatomía facial había sido retocada por Luis García Gutiérrez (*alias* Fisín), quien lo recuerda ante la cámara de Margarita Hernández (2018). Esa misma foto había sido utilizada ya en el Noticiero n° 357 con un dudoso terceto poético: “Como ave Fénix/ renacido de sus cenizas/ aguerrido y guerrillero”.

El discurso elogioso y mitificador de Almeida (1967: 34-49), no impresionó al homenajeado, quien lo siguió en la radio y anotó con ironía sus impresiones entre las adversidades cotidianas (Guevara: 2008 105). Su situación militar del ELNB en el sudeste boliviano siguió empeorando indefectiblemente hasta la detención de Guevara el 8 y su ejecución el 9 de octubre. El resto de la guerrilla quedó diezmada: cinco sobrevivientes escaparon a Chile y regresaron a Cuba meses después (Chávez: 1987).

Lo que Almeida califica de “pesadilla de los imperialistas” no era tanto el coraje del guerrillero sino el impacto mediático de una captura y un juicio semejantes a los de Régis Debray y Ciro Bustos en Camiri. Las fotos sacadas en Muyopampa el 20 de abril y publicadas en la revista boliviana *Presencia* evitaron una ejecución semejante a la de su jefe. Veamos, para terminar, los componentes decisivos en este noticiero para el destino ulterior del retrato de Korda.

5. El noticiero n° 352 idealizó a Guevara a través de un conjunto icónico y textual altamente sincrético. Esa estetización fue paradójicamente el primer paso a integración en el panteón cubano: a lo largo de 1968, fue celebrado el “año del guerrillero heroico”. Fue necesario minimizar los errores individuales y de un fracaso colectivo, ocultar las fotos del su mártir, tabú en el cine cubano, y así forjar un legado ideológico, educativo y urbanístico.

Esta sublimación responde a un montaje cinematográfico cuya modernidad era anacrónica, anticuada incluso, cuando la cinefilia decaía estética y técnicamente (Baecque 2021: 216). El ICAIC sostuvo esa estética clásica de posguerra contra los vientos experimentales de Jean-Luc Godard, Glauber Rocha y Fernando Solanas, y las mareas técnicas del cine directo y del video. Por eso, el “brillante y vano desfile del 68” según Chris Marker (1978: 6), fue una promesa revolucionaria incumplida.

Para reencontrar el impulso obrero, festivo e irreverente propio del primero de mayo (Rodríguez 2013: 147), podemos retrotraernos al festejo habanero de 1961. Una carroza interpela al ministro de Industrias, allí presente, con herramientas recicladas: “Con material de desecho, mire Che lo que hemos hecho”, rezan las letras mayúsculas pintadas a mano en un enorme cartel. La edición 47 que lo documenta invita a retomarlo todo de nuevo, a seguir buscando otros rastros guevararianos sorprendentes, paradójicos, en el archivo del Noticiario ICAIC latinoamericano.

Bibliografía

Almeida Bosque, J. (1967). “Discurso del primero de mayo”, *Bohemia*, año 68, n° 18, 6 mayo 1967, 34-49.

Álvarez Díaz, M. (2012). *El noticiario ICAIC y sus voces*, La Habana, Ediciones La Memoria, Centro Pablo de la Torriente Brau.

Benjamin, W. (2003)[1936]. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ed. Ítaca, Traducción de Andrés E. Weikert.

Berrou, Jean-Hughes, Lefrère, J. (2007). *Che Guevara, images*, Paris, Fayard.

Berthier, N. (2010). *Fidel Castro: arrêt sur images*, Paris, Ophrys.

Cárdenas, C. (ed.), (2017) *Leandro Katz. Proyecto para El día que me quieras y la danza de fantasmas*, Barcelona, RM.

Chanan, M. (2004). *Cuban Cinema*, Minnesota, University of Minnesota Press.

De Baecque, A. (2021). *Le cinéma est mort vive le cinéma*, Paris, Gallimard.

Dosal, Paul J. (2004). “San Ernesto de la Higuera: The Resurrection of Che Guevara”, *Death, Dismemberment, and Memory: Body Politics in Latin America*, Lyman L. Johnson (éd), Albuquerque, University of New Mexico Press: 317-341.

Fisette J. (2012) “Courte lecture de la notion d'icône chez Peirce” *Intellectica* n°58, 2, 277-284.

- Guerra, L. (2012). *Visions of Power in Cuba*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Guevara, E. (2008) [1968]. *Diario de Bolivia*, Barcelona, Linkgua. Edición de Canek Sánchez Guevara y Radamés Molina Montes.
- Hadouchi, O. (2012). *Le cinéma dans les luttes de libération (1966-1975)*, Paris, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, tesis de doctorado.
- Longoni, A. (2013). "Che Pop", *iEL CHE VIVE!*, Dr. Alderete (ed.), Buenos Aires, Variables gráficas, p. 3-5.
- Maguet, F. (2010) "Le portrait de Che Guevara", *Gradhiva* n° 11: 140-161.
- Marker, C. (1978). *Le Fond de l'air est rouge - Scènes de la troisième guerre mondiale : textes et description du film*, Paris, Ed. Maspéro.
- Manzi, J. (2021). *Ernesto Che Guevara va au cinéma*, Fano, Ed. Mimésis.
- Rodríguez, M. (2013). *Le 1^{er} mai*, Paris, Folio.
- Vega Miche, S. (2016). *El cartel cubano llama dos veces*, Tenerife, AECID-Ed. Las Palmas.
- Ziff, T. (2007). *Rivoluzionario e icona*, Milano, Electa.

Filmografía

- Álvarez, Arturo (2006). *El Che de los Gays*.
- Álvarez, Santiago (1968). *Hasta la victoria siempre*.
- Chaskel, Pedro (1982), *Una foto recorre el mundo*.
- Chávez, Rebeca (1987). *Entre leyendas-Octubre del 67*.
- Hernández, Margarita (2018) *Che-Memórias de um ano secreto*.
- Mariño, Adriana y Duarte, Douglas (2007). *Personal Che*.
- Savio, Roberto (1978). *Inchiesta su un mito*.
- Ziff, Trisha y López, Luis (2007). *Chevolution*.