laFuga

La atracción maoísta

Godard y el grupo Dziga Vertov en Pravda (1970)

Por David Faroult

Tags | **Cine ensayo | cine militante | Cine político | Discurso | Estudios de cine (formales) | Francia**

Profesor de Estudios Cinematográficos y Audiovisuales en la École Nationale Supérieure Louis-Lumière (sección 18ª, teoría y práctica - documental). Autor de Godard, Inventions d'un cinéma politique, París, Les Prairies Ordinaires, 2018.Galardonado con el premio 2018 al mejor libro francés sobre cine por el Syndicat Français de la Critique de Cinéma. En habla hispana introdujo y comentó los cofres DVD realizados por Intermedio (España) dedicados al grupo Dziga Vertov

El rodaje de **Pravda** (1970) puede fecharse en abril, ya que Jean-Henri Roger señala que la dimisión de Dubček (17 de abril de 1969) se produjo mientras estaban en Checoslovaquia [1] . Dos meses antes, Godard había cedido a la insistencia de Jean-Henri Roger respondiendo a una invitación recibida en 1968 de parte del nuevo gobierno checoslovaco que estaba vinculado al movimiento democrático de la llamada "Primavera de Praga". Sin embargo, a fines de 1968, los responsables de la televisión checoslovaca que habían cursado la invitación seguían en funciones, pero ya no disponían de presupuesto ni de poder. Todo el país estaba bajo el control directo de la URSS, que había desplegado un considerable ejército de ocupación de 600.000 soldados. Con la ayuda del productor Claude Nedjar, que acababa de producir películas de René Allio y Philippe Garrel, obtuvieron de Grove Press (empresa que contaba con una poderosa red de cineclubes universitarios estadounidenses) el dinero suficiente para empezar a rodar a costa de una puesta en escena calificada por Jean-Henri Roger como un "fraude". . En la sala de montaje, Jean-Henri recibe una llamada de Nedjar, que le indicó que fingiera trabajar en la bobina que un mensajero de Gaumont le traería en breve. Mientras lo hacía, fingiendo que preparaba las tomas del noticiario que mostraba la llegada de los tanques soviéticos a Praga en agosto de 1968, llegó Nedjar con representantes de Grove Press. Sugirieron que Godard lo había filmado pero que no tenía medios para terminar su película. Esperando una primicia política y cinéfila, la empresa americana firmó inmediatamente un contrato para Pravda (6.000 dólares) [2] .

Poco después, Jean-Luc Godard, Paul Bourron y Jean-Henri Roger, claramente mal preparados, blandieron el Libro Rojo de Mao al bajar del avión en Checoslovaquia decididos a filmar "el revisionismo en acción":

> *No es cierto que el montaje se hiciera en contra del rodaje. Nunca fue intención de Jean-Luc entrevistar a la gente o buscar información. Nos encontrábamos en una situación paradójica, porque en algún momento sentimos cierto desprecio por los «socialistas con rostro humano»: para nosotros, eran socialdemócratas. No entendíamos que, en ese mismo momento, los socialdemócratas eran revolucionarios. Dubček, sin bromear, ¡hizo más por luchar contra el «revisionismo» que todos nosotros juntos! Praga marcó el fin de la hegemonía ideológica de los partidos comunistas sobre la intelectualidad. Hicimos atajos rápidos: ¡para nosotros, Věra Chytilová, que rodaba en el estudio cuando los tanques habían regresado, no era mejor que Autant-Lara, que rodaba durante la ocupación! Nuestra línea política nos impedía ver nada real en lo que sucedía* [3]

Conviene tener en cuenta que la película realizada por J.L. Godard y J.H. Roger tenía una orientación política maoísta (véase la nota sobre el régimen albanés y la Primavera de Praga más adelante). El 23 de agosto, el gobierno chino, a través del primer ministro Chou En-Lai, condenó enérgicamente la intervención soviética calificándola de imperialista [4] . Pocos días después, Hoxha hizo lo propio con un gesto contundente: la República Popular de Albania se retiró del Pacto de Varsovia, lógica que llevó a preferir a los "ultrarrevisionistas" por sobre los revisionistas desde el momento de la intervención

militar. Esto daba primacía al rechazo del imperialismo soviético [5] sobre la caracterización de la orientación política de los regímenes: : "El ataque fascista y la ocupación de Checoslovaquia por los revisionistas soviéticos arrancaron completamente la máscara a la camarilla del Kremlin". Más adelante, Hoxha afirma: "Los artículos y comentarios en nuestra prensa y en Radio Tirana han sido seguidos en el extranjero con gran interés, y las posiciones heroicas, resueltas, justas y marxista-leninistas que en ellos se destacan han realzado la autoridad de nuestro Partido" [6] ."

Efectivamente: Godard y su equipo eran oyentes habituales de Radio Tirana, de la que puede escucharse un fragmento de una emisión en francés en *Pravda*. De hecho, Jean-Henri Roger cuenta que fue a través de esta emisora de radio como se enteraron de una movilización de estudiantes de filosofía que ocupaban su universidad y acudieron allí para filmarlos. Esto les hizo desconfiar cada vez más de las autoridades prosoviéticas, preocupadas por la complicidad que habían demostrado al saber dónde ir incluso antes de que la policía hubiera sido informada del estallido de la protesta. Este episodio precipitó el fin de su rodaje pues ya no les permitieron ni intérprete ni coche.

La película está dividida en cuatro partes de duración desigual, cuya división se anuncia explícitamente en la banda sonora que consiste en largos monólogos epistolares entre Vladimir (Jean-Henri Roger) y Rosa (?), en alusión a Vladimir Lenin y Rosa Luxemburgo. La primera (8 minutos) consiste en una enumeración, a veces divertida y deliberadamente caricaturesca, de los signos visibles de la naturaleza capitalista del país visitado que no se nombra inmediatamente. La segunda (23 minutos) anuncia una racionalización de los elementos del "conocimiento sensible" de la primera, en torno a la caracterización del régimen checoslovaco como revisionista y occidentalista. La tercera parte (23 minutos), subdividida a su vez en seis momentos [7] , se propone "poner el sonido correcto con la imagen incorrecta", es decir, explicar oralmente en qué debe consistir una sociedad verdaderamente socialista, en transición del capitalismo al comunismo, según el marxismo-leninismo. La breve cuarta parte [8] (apenas 5 minutos) prevé una "vuelta a la práctica" (del pueblo "checo" [9]), supuestamente mejor equipado por todo lo anterior, con vistas a la resistencia "contra el socialimperialismo soviético".

El título, *Pravda,* que significa "verdad", es también el del principal órgano de prensa del partido bolchevique mucho antes de que llegara al poder en Rusia. En pocas palabras, anuncia que la película se propone decir la verdad sobre el revisionismo [10] . El uso de este término basa el valor de una orientación política en su fidelidad más o menos formal a un cierto número de afirmaciones marxistas consideradas centrales. Como tal, da prioridad al principio de ortodoxia sobre el de "infidelidad fiel" [11] , que daría vida al marxismo (o a los marxismos) movilizando, frente a las diversas coyunturas, sus herramientas de pensamiento y de acción más que sus resultados -que siempre necesitan ser historizados.

Sin embargo, si una película política debe caracterizarse por su intervención en la coyuntura, el enfoque de Pravda es bastante desconcertante: el desmantelamiento del carácter revisionista del régimen checoslovaco sólo se plantea, en los últimos momentos de la película, con la cuestión del apoyo a su pueblo frente a la ocupación militar soviética. E incluso entonces, esta declaración se limita a la declamación del eslogan «¡Viva la resistencia del pueblo checo contra el socialimperialismo soviético!» (que precede a «¡Viva el pensamiento de Mao-Tse-tung!»). Aunque la presencia de tanques en el campo se señala antes en la película, no puede decirse que influya en el curso de su lección teórica. Así pues, la conferencia sobre el revisionismo no se adapta en absoluto al contexto en el que se filma. Incluso nos preguntamos por qué una conferencia que concierne a todos los países declarados «socialistas» que no se han unido al redil de China elige a aquel cuya situación política hace que la crítica sea la más delicada; o por qué este carácter delicado no es una oportunidad para intentar desgranar esta crítica masiva. En cuanto a la vuelta a la práctica preconizada en la última parte, en la medida en que la película está realizada en francés (existe una versión inglesa, en la que la voz de Jean-Pierre Gorin sustituye a la de Jean-Henri Roger) y no está destinada al público checoslovaco, sino a los espectadores occidentales, ¿cuál práctica transformadora por parte de los militantes occidentales es, finalmente, el objetivo de esta denuncia del revisionismo en Checoslovaquia?

Su naturaleza política debe organizarse de otro modo. Pero, ¿cómo? Según el comentario *en off,* la primera parte dedicada al conocimiento sensible debe ser superada por el conocimiento racional desplegado en la segunda y profundizado teóricamente en la tercera, mientras la cuarta reclama el

retorno a la práctica. La voluntad de exponer el mecanismo de un proceso dialéctico de conocimiento es aquí evidente, aunque sin duda hay algo que decir sobre lo que es: tiene más que ver con la proclamación que con el ejercicio real del pensamiento dialéctico. Es fuerte la impresión de que este marco formalmente pretendidamente dialéctico ha sido rellenado, por una parte, por elementos empíricos recogidos sobre el terreno y presentados de forma deliberadamente desordenada en la primera parte, por lo que es necesario dar la impresión de ordenarlos después; y, por otra parte, por el barniz dogmático de textos marxistas-leninistas que no conciernen necesariamente a Checoslovaquia.

Quizá por primera vez desde que se menciona a Godard en las columnas de la revista *Positif, Pravda* es objeto de un artículo que no se deja llevar por la relación abiertamente negativa de la revista con el cineasta, en el que Paul-Louis Thirard [12] ofrece una mirada informada sobre la película. Antes de pasar a *Pravda* , al concluir la parte de su artículo dedicada a la película de Joris Ivens y Marceline Loridan rodada en Laos, descarta cualquier tentación sectaria [13] y tras concluir que en el cine de Ivens, el paso de la Tercera Internacional (Stalin) al maoísmo «no aporta ninguna mejora», prosigue:

> *Para Godard, en cambio, me parece que Pravda marca una etapa, un esfuerzo hacia una mayor clarificación política. La confusión sigue reinando, pero empieza a ocupar su lugar, a tomar conciencia de sí misma.(...) El intento de hacer 'otra cosa' no se considera completo ni exitoso. (...) El mérito de Pravda es que intenta algo en esta dirección de un «lenguaje nuevo y, sin embargo, comprensible», luego se detiene y reflexiona sobre el carácter insatisfactorio de su intento. Aquí es donde la película adquiere todo su sentido dialéctico - y permite el debate: tal como está, es la primera parte la que parece transmitir el mensaje de su autor con mayor claridad y eficacia.*

La primera fuerza singular de esta lectura de la película es que no se deja decir de qué va la película, ni por aquellos con los que el cineasta la satura o la rodea.

El lugar («aquí») donde se juega la dialéctica de la película no sería su supuesta construcción en partes que remedan el relieve dialéctico de cada una por la precedente, sino la inscripción de su carácter ni «acabado ni logrado», su exposición como «ensayo», «insatisfecho». A partir de ahí, frente al discurso de la propia película, se hace posible vislumbrar que su propósito está más claro, más desnudo, en su primera parte. Tendremos que volver sobre esto.

En cuanto al resto de la película, P. L. Thirard señala que las declaraciones de Mao en la segunda parte "suenan huecas" y que

> *nos sirven de poco. De ahí el leitmotiv de la tercera parte: "necesitamos un análisis concreto de una situación concreta". Y este deseado-lamentado análisis no está ahí: desde el principio no lo proporciona, como tampoco lo hace el ensayo sobre "hacer cine políticamente"...*
>
> *Aquí, el tema general de "la lucha contra el revisionismo" puede hacer que nos inclinemos a estar de acuerdo, pero sigue siendo un tema muy vago -y Checoslovaquia es un problema muy concreto. (...) ¿Qué representan, en términos muy* concretos, *los inicios del liberalismo de la "primavera" de Dubček y luego la "puesta en vereda" por los tanques rusos? ¿Es todo lo mismo, es todo lo mismo? ¿Para todos los que lo vivieron? ¿Para las posibilidades de que se forme y crezca un espíritu revolucionario en este país? ¿Para la oleada de comités de base y comités de fábrica que, en una situación poco estable, tuvieron posibilidades de desarrollarse? Estas son, lo confieso, las preguntas que me hago sobre el asunto checo, y me parece muy tonto salirse con la suya recitando un catecismo, sea cual sea.*

El visionado de la película nos incita a ampliar este punto: la referencia a la cineasta Věra Chytilová, entrevistada y filmada in situ, y rechazada en la película tras su declaración de que, trabajando para un cine estatal, no tiene motivos para quejarse de falta de libertad [14] . Al igual que los demás checoslovacos, cuyas entrevistas vemos en fragmentos, se toman precauciones con respecto a la postulada libertad de expresión ante la cámara, aunque sea notoria por pronunciarse en un país ocupado por la URSS. Godard escribió en la película que estaba rodando inmediatamente después de la declaración de Chytilová: "Tal vez dejar de hacer películas y dejar que las hagan otros" [15] . Forman, hoy, por ejemplo, está haciendo una película con Paramount, y Paramount para mí es lo mismo que Novotný. "¿Debemos entender que los demás deben dejar de hacer películas, mientras él mismo hace una película? ¿O que se hace una película para debatir la cuestión de dejar de hacer películas?".

P.-L. Thirard se guarda bien de sacar conclusiones, pero señala que Godard

> *parece ser muy consciente del carácter vacilante y a tientas de su planteamiento* formal, *y que, por otra parte, parece haber pasado por alto el fondo, haber adoptado de una vez por todas una solución dogmática bastante cómoda (al menos mentalmente). Ambas cosas no están tan estrechamente vinculadas como los manuales nos quieren hacer creer; sin embargo, una mirada más atenta al fondo podría conducir a una útil reconsideración de la manera "política" y revolucionaria de hacer cine.*

Al plantear la "manera política" de hacer cine, Thirard se libera ya de esta dialéctica probablemente inútil entre forma y contenido. Y, en efecto, contrariamente a lo que sería cómodo creer, el vínculo entre un "contenido" político elaborado con la mayor precisión posible y la invención una "forma" juiciosamente adaptada es cualquier cosa menos algo mecánico o inmanente. Además, es probable que nada se parezca más a una película de Godard que otra película de Godard, sea cual sea su "contenido". Lo que debería animarnos a tomarnos en serio la trascendencia de Godard.

De *Cahiers* a *Cinéthique*, el efecto seductor del gesto dialéctico en la estructura de la película, incluso sin dejarse engañar por la flagrante ausencia de un "análisis concreto de la situación concreta", sugiere que, efectivamente, es debe tender a proceder una película *materialista* y *dialéctica*. Jean-Paul Fargier [16] piensa sin duda en las películas de Godard cuando escribe los artículos teóricos que esbozan su programa, incluso cuando no se ocupa de ellas. Lo mismo ocurre con *Cahiers*, en un texto sin firma en el que la distancia tomada con *Pravda* va seguida inmediatamente una celebración:

> *En efecto, es la primera vez se plantea en una película la necesidad de trabajar filosóficamente con las imágenes y los sonidos; una filosofía vergonzante, mal entendida como tal, siempre ha informado esta práctica, pero bajo la apariencia del "pensamiento" individual del artista (la "filosofía" de Bergman, Hawks, Chaplin, etc.), es decir, generalmente una vaga metafísica existencial que avala productos más o menos interesantes, más o menos "bellos", más o menos nuevos y rigurosos, pero en conjunto concebidos según una filosofía más o menos igual.* [17] *), es decir, en general una vaga metafísica existencial que avala productos más o menos interesantes, más o menos "bellos", más o menos nuevos y rigurosos, pero en conjunto concebidos una filosofía perfectamente impersonal (y, ella misma, ignorada e inconsciente) de la fabricación y utilización de imágenes y sonidos, la filosofía dominante, reflejo de las leyes del mercado.*

Ahora bien, en lugar de pensar desde un punto de vista curiosamente sobresaliente que Godard fue el primero (¿incluso antes que Jean Epstein o S. M. Eisenstein?) en plantear la necesidad de un trabajo filosófico sobre un objeto tan vasto como vago, "las imágenes y los sonidos", y de lamentar la debilidad de la filosofía "desconocida e inconsciente" de otros cineastas, sería más fructífero seguir la pista sugerida por P.-L. Thirard: prestar más atención a la primera parte de la película, aquella que la propia película nos invita a rechazar por ser "sólo impresiones de viaje, recuerdos como Delacroix en Argelia, como los de Chris Christie".L. Thirard: prestar más atención a la primera parte de la película, la que la propia película nos invita a rechazar por ser "sólo impresiones de viaje, recuerdos como los de Delacroix en Argelia, como los de Chris Marker en la Rhodiaceta".

Delacroix pintó *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834) casi dos años después de una estancia de no más de tres días en Argel. Esto no impidió que su cuadro siguiera siendo un hito, sobre todo en la formación de un estilo "orientalista" que perduró mucho más allá de la vida del pintor. En cuanto a Chris Marker, su película *À bientôt, j'espère*, rodada en 1967 en Rhodiaceta, fue una referencia positiva para Godard y muchos otros en cuanto a los vínculos de un cineasta con las luchas obreras de antes de 1968. La afirmación de que la primera parte de la película consiste en impresiones de viaje no pretende ser necesariamente peyorativa, a pesar de la despectiva palabra "sólo". Y si lo fuera, nada impediría reevaluar esta parte, que es en definitiva la única ligeramente divertida de la película, aunque las partes siguientes sean menos serias de lo que parecen.

Es aquí, casi exclusivamente, donde se establece una estrecha interacción entre las imágenes y el comentario *en off* que las acompaña. Nada más entrar, se nos prepara explícitamente para algo "feo" con el plano de un letrero luminoso de película fotográfica Agfa: "Querida camarada Rosa, ¿me preguntas en qué país estoy y qué está pasando? Mira, no lo sé muy bien: aquí hay algunas fotos y sonidos; el color es feo: es película de Alemania Occidental revelada en un laboratorio búlgaro. ¿Qué está pasando en este país?". [18]

Este comienzo de la voz en off en estilo epistolar, de un hombre que afirma no saber dónde está, anuncia el principio de lo que va a seguir. Por un lado, porque la voz cándida que habla nos recuerda la estética de la Ilustración y sus *Cartas Persas* [19] , cuya ignorancia fabricada es susceptible de cambiar la forma en que miramos las pruebas aceptadas. Por otra parte, desde el principio, esta voz asume la responsabilidad de las imágenes que se nos muestran. Pero también, el principio así establecido autoriza un modo enumerativo que puede ser desordenado, tanto si el desorden está muy organizado como si no. Sobre todo, finalmente, es mediante la exploración de lo visible a través de las imágenes elegidas y mostradas como debe resolverse la pregunta "¿En qué país estoy?" y la elucidación de lo que allí sucede. Tal exigencia de lo visible es probablemente exorbitante y, como tal, caricaturesca. Su función en la economía del conjunto es, además, hacer indispensable el momento de síntesis "dialéctica" que debe seguirle, para validar el principio mismo de esta sucesión como modelo epistemológico [20] . Lo que esta primera parte debería mostrar, pues, es una especie de caricatura de la ideología de lo visible, más que una caricatura de la propia Checoslovaquia o del revisionismo. Ambos son instrumentos un objetivo más general: la demostración de la validez del pensamiento dialéctico. ¿Cómo podría convencer esta validez sin ser ejercida realmente? De hecho, P.-L. Thirard subraya la disociación entre el objeto formal de la experimentación y su "sustancia", que se rellena literalmente de forma dogmática. La voz de Vladimir concluye finalmente esta sección declarando con indebida autoridad: "Lo que acabamos de ver, Rosa, es la situación concreta de Checoslovaquia".

Nada menos, pues, que habría que hacer un "análisis concreto" de la misma en el resto de la película, como si el análisis concreto de una situación concreta fuera el resultado de dos movimientos heterogéneos que podrían disociarse fácilmente. Para que el análisis fuera *concreto*, habría sido necesario *intervenir* en la situación (en sí misma concreta) en el momento de aprehenderla. Tal vez fuera el caso cuando el equipo bajó del avión blandiendo el *Pequeño Libro Rojo,* pero esto no queda registrado en la película.

El dispositivo de voz en off adoptado en la apertura nos incita a caricaturizar los datos visibles. A partir de ahí, la comedia de la caricatura se despliega acumulando elementos poco singulares, elementos que podrían observarse empíricamente en cualquier país europeo. Como en la proyección de una película amateur o familiar, la voz en off destaca los elementos contextuales que están ausentes de la imagen, o que no han podido ser filmados. A la cabeza de esta lista, en una perfecta redundancia de voz e imagen que filma una pantalla de televisión en blanco y negro: "Hay presentadores de televisión con jerseys de cachemira". A continuación, como ocurre a menudo con Godard, el comienzo y la reanudación de la enunciación que la voz interrumpe tras impedimento del habla: "Tres... Tres... Hay lugares donde trabajamos y en este país... Tres. Hay lugares donde se trabaja y en este país están terriblemente tristes: sin duda aún no ha habido una revolución". El tartamudeo del texto y el oxímoron ("terriblemente triste") contribuyen al súbito *gag* del absurdo silogismo: " sin duda aún no ha habido una revolución ". De hecho, toda esta sección despliega su carácter cómico en cuanto le tomamos la palabra y explicitamos sus presupuestos. ¿Si hubiera habido una revolución, estaría triste? Todo forma parte de la propaganda de un "mañana feliz" y de una "vida bella y feliz". [21]

¡Una de las primeras imágenes de la película muestra una fábrica con la pintada "Pravda vitezi!", pero la voz en off no nos dice que este lema, que significa "La verdad triunfa", fue el lema del presidente de la República Checa en 1918. Está claramente pintado en esta fachada como señal de desafío a los ocupantes soviéticos.

Entre una serie de casos de antiamericanismo deliberadamente primitivo y de comicidad rayana en lo absurdo, las pantallas en negro deberían dar testimonio de imágenes ausentes: "Esa es foto una joven trabajadora en bikini, pero no se nos permite mostrársela porque ha sido vendida a la Columbia Broadcasting Corporation". O: "Otra foto que no podemos ver porque Czech News la ha vendido a una empresa de Alemania Occidental". Una extensión del antiamericanismo al antioccidentalismo revela signos de estalinismo implícito: "A los jóvenes trabajadores les gustan los Beatles y el gobierno les llevar el pelo largo". Esto me trae a la memoria el comentario de Enver Hoxha sobre los "matones de pelo largo". [22] A esta frase le sigue inmediatamente la conclusión lógicamente absurda: "Debemos estar en Yugoslavia", sólo comprensible en referencia al virulento rechazo de la autonomización del régimen yugoslavo de Tito tras la guerra, que dio lugar a una campaña internacional de calumnias estalinistas centradas en la denuncia del "hitlerismo". Al final de esta sección encontramos otro ejemplo de este estalinismo proalbanés (o prochino): "Del mismo modo, el informe Jruschov, que

agravó deliberadamente la confusión sobre la cuestión de Stalin, se convirtió en el mejor aliado del imperialismo burgués en su feroz lucha contra la lucha revolucionaria".

De nuevo sin ninguna lógica, la corrección viene inmediatamente después de la suposición de una localización en Yugoslavia: "No, estamos en Checoslovaquia". La imagen un reloj con una inscripción en checo apoya esta afirmación. Los siguientes comentarios subrayan que la voz también habla de Francia desde un punto de vista insatisfecho: "Está llena de tradiciones históricas occidentales: los domingos, los obreros prefieren lavar sus coches a follar con sus mujeres". Hay transporte público para los trabajadores menos privilegiados. Los signos de occidentalización se persiguen, el absurdo, como síntomas de una sociedad capitalista: "En los hoteles venden fotos de reproducciones de Playboy. Todavía hay bastantes pequeños comerciantes, sobre todo en las grandes ciudades. (...) Además, no son sólo los americanos, también hay marcas japonesas e italianas que se anuncian a muerte."

Un cierto sexismo no está ausente de estas observaciones. Tomas de televisión en blanco y negro muestran a un nuevo locutor, encarnación de la propaganda estatal: "Es el mentiroso de siempre". Poco después, un modelo de anuncio: "Es un pollo de lujo que roba el dinero de los consumidores". Con humor, Paul-Louis Thirard sospecha que Godard ha filmado su propia habitación de hotel para obtener la imagen de la estrecha habitación que ilustra el comentario: "Para dormir y hacer el amor, el gobierno ha construido viviendas igualitarias". Aquí, la ironía de la confrontación entre texto e imagen, en la que "igualitario" sustituye a la palabra "estrecho" inspirada por la visión de la habitación donde la crítica "de izquierdas" del país "socialista" visitado no se refleja del todo. ¿Es la misma mirada atenta al reparto social de los coches? [23] .

> *"Los trabajadores no ven con buenos ojos la división en dos de la producción automovilística. Coches grandes para los patrones, coches pequeños para los obreros, que tuvieran dinero para comprarlos". De hecho, la naturaleza de la visión que tienen de Checoslovaquia los activistas occidentales "pequeñoburgueses" no sólo se presupone, sino que también se caricaturiza: "Ésta es una vista de Praga la ventana de un hotel para turistas de Europa Occidental. Esto es un suburbio proletario".*

Los comentarios más cáusticos, aunque ni mucho menos los más izquierdistas, son los relativos a la cuestión de la propiedad colectiva. Sacan a relucir el lado más cándido de la voz de Vladimir:

> *Podría seguir siendo un país socialista. Los cerezos al borde de la carretera están realmente al borde de la carretera, no detrás de vallas, por lo que cualquiera puede utilizar estos productos agrícolas.*
>
> *(...) Estas son las vallas que utiliza el gobierno para rodear todo lo que es propiedad privada del pueblo. Esto no pertenece a nadie: es trigo colectivizado. (...) El periódico sindical dice que esta locomotora pertenece a los pasajeros y a los ferroviarios.*

Se sigue mencionando la represión, al principio con gravedad: "Hay tanques, ¿oyes? Sí: tanques vigilando a los campesinos". Luego con ligereza, utilizando un nuevo silogismo absurdo: "Estamos en un país socialista y socialista significa rojo"... lo que se explica inmediatamente: "el rojo de la sangre derramada por los trabajadores para su emancipación". Es ocasión para una explicación un poco perversa de "cara gano yo, sello pierdes tú", ya que lo que va a la derecha también puede designarse como procedente de la izquierda: "Ha habido batallas entre los diferentes rojos: el rojo que viene de la izquierda y el rojo que va a la derecha". Esto se entrelaza con una observación cómica à la Tintin: "Se trata de una gran fábrica en Praga con retratos de los representantes del pueblo. Durante la noche, los retratos de los dirigentes obreros fueron retirados".

La observación de la represión deja rápidamente de ser una cuestión de observación, y la explicación antirrevisionista ya va unida a ella:

Las clases trabajadoras checas y eslovacas intentan hablar en vano: ya no entienden a su partido, que les da órdenes en ruso. Son los fantasmas de la II Internacional. Descienden como vampiros sobre la clase obrera checoslovaca.

> *"En un cuervo ve una rosa, cree que es un ruiseñor", proverbio georgiano . Estos títeres y traidores tienen un nombre: ayer Bernstein y Kautsky, hoy Brezhnev y Kosygin.* [24]

> *Disparan contra el pueblo checo y eslovaco con el revólver de James Bond, que han repintado de rojo para cubrir sus huellas ante los honrados comunistas.*

Los "fantasmas de la Segunda Internacional" están representados en la pantalla por los cuervos Heckel y Jeckel en un dibujo animado filmado en un televisor en blanco y negro. Una terminal de tranvía, con sus vías circulares, está filmada desde arriba, lo que produce alegoría de una política que gira en círculos. Del mismo modo, la carrocería roja de un tranvía a veces "viene de la izquierda" y a veces "va hacia la derecha", en un plano cerrado donde el color ocupa toda pantalla. Una rosa roja, leitmotiv, se lava en un charco de barro ser pisoteada: su color también es alegórico un comunismo feliz... que "cae al agua" ser aplastado. [25]

El deliberado descuido del "contenido" y de la investigación como análisis político autónomo, ya perceptible en *British Sounds* (Grupo Dziga Vertov, 1969), se despliega un poco más asertivamente en *Pravda*, donde una dosis de humor debe compensarlo. Sobre todo, confirma que el valor esperado de la película reside mucho más en su carácter de esbozo de un modelo de construcción dialéctica, mientras que los medios empleados deben indicar la accesibilidad de tal enfoque para la mayoría de los cineastas militantes.

Esta dimensión humorística no es desdeñable. Jean-Henri Roger podía informar:

> *Recuerdo que Jean-Luc y yo queríamos hacer una película sobre Mayo del 68 con Jerry Lewis. Conocimos a Jerry Lewis y dijo que sí. Y luego, cuando volvió a Estados Unidos, debió de haber un agente que le dijo que no lo hiciera. ¡Queríamos que interpretara a Séguy (el secretario general de la CGT) y a Pompidou al mismo tiempo! Al estilo de Les Tontons farceurs y Ya, ya, mon général. Dijo que sí. Nos reunimos con él y le entusiasmó la idea. Le hizo gracia, porque es fan de Jerry Lewis, así que Godard es alguien para él.* [26] .

El interés ininterrumpido de Godard por Jerry Lewis, a lo largo de los distintos periodos de su obra, se explica en particular por su admiración por uno de los maestros del gag visual y, como tal, inspirador imágenes que "literalizan" las declaraciones. [27]

En la versión inglesa entregada a Grove Press, Jean-Pierre Gorin presta su voz a Vladimir: podemos deducir de ello que el montaje de *Pravda* se terminó en un momento en que ya no era sólo un interlocutor con el que se dialogaba ocasionalmente, sino el cómplice de una estrecha colaboración que pronto iba a echar raíces. En esta hipótesis, el montaje de *Pravda* seguiría al de *Vent d'est* , rodado entre mayo y julio de 1969. [28]

Notas

1

Los testimonios de Jean-Henri Roger que se mencionan a continuación proceden de la entrevista grabada con él el 3 de septiembre de 2002 y de su contribución en 2011 a los extras de la edición en DVD de estas películas por Gaumont en el cofre *Godard politique.*

2

Véase el capítulo 2 del libro, "El "grupo" Dziga Vertov en América".

3

Entrevista grabada con Jean-Henri Roger, 3 de septiembre de 2002

4

Las principales posiciones oficiales adoptadas por el gobierno chino sobre Checoslovaquia en 1968 se recogen en un folleto publicado en francés: *Faillite totale du révisionnisme moderne soviétique,* Pekín, Foreign Language Publishing, 1968.

5

Para orientarse en los argumentos políticos utilizados en las diversas posiciones adoptadas en respuesta a los acontecimientos, resulta inestimable la clara declaración publicada por la Ligue communiste*: L'Intervention en Tchécoslovaquie.* Documents de formation communiste, Cahiers "rouge", nº 5, marzo de 1969.

6

Enver Hoxha, "De la situation internationale actuelle", extractos del informe presentado al 5º Pleno del CC del PTA, 5 de septiembre de 1968, p. 218, disponible en: http://ciml.250x.com/archive/hoxha/french/enver_tome4.pdf

7

Respectivamente: "LES CADRES", "LA RÉÉDUCATION DES INTELLECTUELS", "LA PAYSANNERIE" (esta parte está tomada casi íntegramente de un texto de B. Brecht en el que se reintroducen los nombres de Lenin y Rosa Luxemburgo, siniestrados por el autor: "Faire sa tâche et laisser la nature faire la sienne", *Me-Ti, Livre des retournements, op. cit,* 1968: p. 33-36; 1978: p. 33-35.), "EL EJÉRCITO" (esta parte se inspira en la historia de la Comuna de París, erigida en modelo ejército revolucionario), "LA DICTADURA DEL PROLETARIADO" y "LA TERCERA INTERNACIONAL".

8

El texto del comentario publicado en *Cahiers du cinéma* (n° 240, julio-agosto de 1972, p. 19-30) divide el comentario en apartados numerados. La primera parte va del § 1 al 48, la segunda del § 48 al § 70, la tercera del § 71 al principio del § 79. La cuarta parte se incluye en el § 79. La cuarta parte se incluye en el § 79.

9

La consideración de la singularidad nacional checa y eslovaca estaba en juego en el plan de revisión de la Constitución anunciado por el nuevo gobierno de Dubček a principios de 1968.

10

Este término, "revisionismo", se remonta en historia del marxismo a la crítica de Bernstein al rechazo de la ortodoxia marxista en los años 1890, y se utiliza periódicamente para contrastar esta ortodoxia con sus desviaciones. Cf. "Révisionnisme", *en* Gérard Bensussan y Georges Labica (eds.), *Dictionnaire critique du marxisme* (1982), París, Puf, 1999.

11

Cf. Daniel Bensaïd, "Jacques Derrida et le messianisme sans Messie", *Résistances. Essai de taupologie générale,* París, Fayard, 2001 (en línea: http://danielbensaid.org/Jacques-Derrida-et-le-messianisme): "¿De qué manera, entonces, la reacción estalinista y las caricaturas del 'socialismo real' habrían justificado o excusado la coexistencia cortés con un marxismo burocratizado convertido en razón Estado? ¿Cómo podrían haber justificado renunciar, aunque fuera temporalmente, a apelar a Marx contra sus "ismos"? Al contrario, era tanto más avivar las brasas de su "corriente caliente" contra las cenizas de su "corriente fría". ¿Infiel infidelidad? ¿Fidelidad infiel? La herencia no es una propiedad, una riqueza adquirida que se deposita en un banco para ganar intereses y dividendos, sino "una afirmación activa y selectiva que a veces pueden revivir y reafirmar más los herederos ilegítimos que los legítimos". Todo depende de lo que hagan con ella. La autenticidad de su compromiso depende necesariamente de la espinosa cuestión de qué hacer con su patrimonio.

12

Paul-Louis Thirard, "Deux films 'maoïstes' (Le *Peuple et ses fusils, Pravda)*", *Positif*, nº 114, marzo de 1970, pp. 1-7 (el artículo abre el número). Paul-Louis Thirard tomó la precaución inaugural de no dar a la posición crítica de *Positif* "ningún carácter preceptivo" - en marcado contraste con la línea editorial de *Cahiers du cinéma* y *Cinéthique* durante el mismo periodo - pero se negó a hacer la falsa elección entre "independencia crítica y apoyo militante". Comienza equilibrando el último pasivo de la revista con "Godard, tan recientemente objeto de los ditirámbicos elogios de Aragon", y se apresura a justificar el enfoque serio ha elegido para las dos películas que ha decidido abordar: "Desde que se reclama un cine político, militante, aquí está".

13

Menciona (Ibid.) "una característica que afecta a menudo a la adaptación por parte de los militantes occidentales (...) de temas de propaganda al estilo chino. Hay una facilidad que debemos evitar, que consiste en aprovechar la actitud china hacia Stalin (actitud que no es tan simple), y los procedimientos sumarios de ciertos prochinos de aquí, para deducir apresuradamente: se trata simplemente de propaganda estalinista de la buena. Debemos guardarnos de esta asimilación precipitada. Pero hay que decir una de críticas más justificadas a la "buena vieja propaganda estalinista" es precisamente esta simplificación excesiva, este aspecto de "te estoy diciendo la verdad", con toda la paciencia pedagógica necesaria, sin miedo a la repetición ni riesgo de aburrimiento. El movimiento revolucionario en Europa Occidental sigue siendo extremadamente impreciso, y dirigirse a sus militantes exige a la vez claridad y prudencia. No hay "receta"; no hay doctrina de "ismo" que resuelva todos los problemas: no hay más maoísmo hoy que el estalinismo -o el trotzkismo (sic)- ayer".

14

En el bonus feature de la edición en DVD Gaumont de Pravda, Jean-Henri Roger señala que todos los contactos que deberían haber sido amistosos en Checoslovaquia, como el que mantuvo con Věra Chytilová, se interrumpieron porque Godard "discutía con ellos a los tres minutos".

15

Antonín Novotný fue Presidente de la República Checoslovaca comunista de 1957 a 1968 (fue depuesto por la Primavera de Praga). Lo menos que podemos decir es que para Miloš Forman, Paramount no era lo mismo que Novotný: cuando abandonó Checoslovaquia a finales de 1967, fue para escapar a la amenaza de diez años de cárcel tras su película *Au feu les pompiers!* en la que los burócratas en el poder se resistían a reconocerse. Su exilio, visto por Godard como un consuelo para Paramount (muy relativo, ya que tuvo que recomprar los derechos de su película *Taking Off* para poder rodarla por un presupuesto modesto con Universal), tuvo un precio bastante alto: por ejemplo, no podría volver a ver a sus hijos durante varios años (cf. Miloš Forman y Jan Novak, *... et on dit la vérité. Memorias*, París, Robert Laffont, 1994).

16

Cf. Jean-Paul Fargier, "La parenthèse et le détour", *Cinéthique,* nº 5, septiembre-octubre de 1969, pp. 15-21 (reimpreso en Jean-Paul Fargier, *Ciné et TV vont en vidéo (Avis de tempête)*, París, De l'incidence éditeur, 2010, pp. 117-136); y Jean-Paul Fargier, "Le processus de production du film", *Cinéthique,* nº 6, enero-febrero de 1970, pp. 45-55, en línea: http://revueperiode.net/le-processus-de-production-de-film/ Traducción en laFuga.cl https://lafuga.cl/el-proceso-de-produccion-del-film/957). Este último artículo se inspira en gran medida en el planteamiento del "discípulo" de Althusser, Michel Pêcheux, bajo el seudónimo de Thomas Herbert, "Pour une théorie géné- rale des idéologies", *Cahiers pour l'analyse,* nº 9, verano de 1968, pp. 74-92.

17

"Le 'groupe Dziga-Vertov' (1)", Cahiers du Cinéma, nº 238-239, mayo-junio de 1972, p. 36.

18

Hay que tener en cuenta que Europa estaba bastante dividida en aquella época por el Telón de Acero, lo que hacía poco probable que una emulsión fabricada en Occidente se hubiera procesado en un laboratorio de un país de Europa del Este. Por lo tanto, no es seguro que este hecho sea cierto, y es más probable que las películas fueran procesadas en un laboratorio francés cuando el equipo regresó. Aunque sólo fuera para evitar que fueran retenidas a causa de las medidas de censura administrativa dictadas por los soviéticos.

19

Las Cartas persas es una novela epistolar satírica escrita hacia 1717 por Charles Louis de Secondat, barón de Montesquieu

20

" Esta ideología de lo visible (y lo que implica: enmascaramiento, borrado del trabajo) ha sido definida por Serge Daney: "(el cine) postulaba que de lo real a lo visual y de lo visual a su reproducción filmada, la misma verdad se reflejaba ad infinitum, sin distorsión ni pérdida de ningún tipo. Y es fácil adivinar que en un mundo en el que fácilmente decimos *veo para entender,* tal sueño no tenía nada de fortuito, puesto que la ideología dominante -la que postula lo real como lo visible- tenía todo el interés en alentarlo. (...) Pero ¿por qué, yendo aún más atrás, no cuestionar lo que sirve a la cámara y la precede: una confianza verdaderamente ciega en lo visible, la hegemonía gradualmente adquirida por el ojo sobre los demás sentidos, el gusto, necesidad de una sociedad de especularizarse, etc.? (Cf. Jean-Louis Comolli, "Technique et Idéologie (I)", *Cahiers du Cinéma,* n° 229, p. 8, reimpreso desde entonces en Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle,* Lagrasse, Verdier, 2009, p. 123-243.) La cita de S. Daney está tomada de "Sur Salvador", *Cahiers du Cinéma,* n° 222, 1970, reimpreso en Serge Daney, *La Rampe*, París, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1996, p. 16-17).

21

Véase Joseph Stalin, *Pour une vie belle et joyeuse,* París, Bureau d'Éditions, 1936.

22

"Ahora está claro para todos que en Checoslovaquia es la burguesía, son los reaccionarios y los fascistas, los matones de pelo largo, financiados por la burguesía internacional, los que hacen la ley". Cf. Enver Hoxha, "Où va la Tchécoslovaquie?", *Zëri i Popullit,* 21 de abril de 1968, p. 213, disponible en: http://ciml.250x.com/archive/hoxha/french/enver_tome4.pdf.

23

Todos conocemos el gusto de Godard por los coches de lujo, cuya marca y modelo Michel Poicard reconoce un vistazo en *Sin aliento*. Su politización le llevó a amontonar la destrucción de estos objetos típicos de la modernización americanizada de la sociedad francesa de posguerra (cf. Kristin Ross, *Rouler plus vite, laver plus blanc, op. cit.)* en *Week-end,* por el que destroza su propio coche nuevo, como en sacrificio (cf. AB, p. 373). Ahora se vuelve hacia su producción y sus productores, y *British Sounds* se abre con el trabajo de una cadena de producción de coches deportivos

24

Stalin era de origen georgiano

25

Esta utilización de la rosa roja recuerda un proceso, a medio camino entre la alegorización y la literalización, que ya hemos visto en películas anteriores. *En La Chinoise*, una cita de Mao fue tratada muy literalmente, sin que se proporcionara el texto, en un plano en el que Jean-Pierre Léaud, con los ojos vendados, silbaba el canto un pájaro mientras intentaba atraparlo con los ojos vendados: "Muchos camaradas del Partido siguen teniendo un estilo de trabajo muy malo, diametralmente opuesto al espíritu mismo del marxismo-leninismo; son como el hombre que 'intenta atrapar un gorrión con los ojos vendados'" (Cf. Mao Tse-tung, "Reformemos nuestro estudio"(mayo de 1941, *Obras Completas,* vol. III).

26

Véase la entrevista grabada con Jean-Henri Roger el 3 de septiembre de 2002

27

Desde una reseña de 1957 (de *Hollywood or Bust*, de Frank Tashlin, a la que pedía que se tratara con atención como a Chaplin o incluso Alfred de Vigny (Godard *par Godard,* t. 1, pp. 111-113), Godard siempre ha elogiado a Jerry Lewis: El profesor *chiflado* figura entre las "10 mejores películas de 1963" en su clasificación (ibid, p. 253), y en sus entrevistas de los años sesenta le elogió de paso por sus películas "austeras y cómicas" (ibíd., p. 295, noviembre de 1966), o por sus películas "valientes" (ibíd., p. 320, octubre de 1967) frente a la hostilidad del medio hollywoodiense. En junio de 1972, Jean-Pierre Gorin escandalizó a Michael Goodwin y Naomi Wise al declarar que Jerry Lewis "*es* un gran cineasta, al menos para Jean-Luc y para mí, y para muchos otros en Francia. Es el último cineasta de verdad que tenéis, y tarde o temprano será reconocido en vuestro país. (...) En cierto modo, hace películas que son más experimentales y científicas, en la forma en que juega con el sonido y la imagen, su tratamiento del montaje, su construcción de narrativas. *Qué camino al frente* (Ya, *ya mon général,* 1971), su película más reciente, es casi matemática si se examina en profundidad. Jean-Luc la ha visto cinco veces" (cf. *infra,* Libro II, "Raymond Chandler, Mao Tse-tung et *Tout va bien*", p. 488). En 1980, durante una entrevista para la televisión estadounidense con motivo del estreno de *Sauve qui peut (la vie)*, Godard elogió el trabajo de Jerry Lewis en *Hardly Working* (Au *boulot Jerry!)*: "Para mí, es más bien un pintor" (cf. "Dick Cavett Show (3/6)", https://www.youtube.com/watch?v=NA-sUE1qNgMs). En 1987, cuando Godard volvió al burlesque como actor en su propia película *Soigne ta droite*, habló con Serge Daney de la última película dirigida por Jerry Lewis, *Smorgasbord*, subrayando la interpretación física del actor de burlesque, de la que se sentía incapaz (Microfilms, "Jean-Luc Godard 1/2: Cinéma et télévision", 27 de diciembre de 1987).

28

Exactamente al contrario de lo que se afirmaba, sin duda por confusión, en *Cahiers du cinéma*: "*Vent d'est,* tourné avant, montage après *Pravda*" (Cf., "Le ""groupe" Dziga-Vertov" (1)", art. cité, p. 37), ahora es seguro que *Pravda* se rodó en la primavera de 1969 y que su montaje probablemente sólo se terminó después del de *Vent d'est.* Cf. *infra,* Libro II, "El "grupo" Dziga-Vertov en América", p. 467.

Como citar: Faroult, D. (2024). La atracción maoísta, *laFuga*, 28. [Fecha de consulta: 2026-11-22] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/la-atraccion-maoista/1198