

Cómo rodar *El Capital*

Serguei Mijailovich Eisenstein

12-X-1927

He decidido rodar *El Capital*, según el guión de Karl Marx: única solución formal.

N.B.— Los papelitos llevan las anotaciones que uno pega sobre las paredes de la sala de montaje.

13-X-1927

Proseguir (y describir progresivamente) las etapas del desarrollo dialéctico en mis trabajos; a saber:

1. *La huelga*: concepción: película técnico-científica sobre los métodos y los procesos productivos de la lucha de clases y clandestina. Sobre esto se une la *serialidad* y la diversidad de lugar (el proyecto conlleva un episodio de «huida», otro de «vida en prisión», uno de «revuelta», uno de «perquisición», etcétera). Resultado dialéctico (que se produce dialécticamente): un «patetismo cotidiano» territorialmente circunscrito.

2. *El acorazado Potemkin*: subrayo el *resultado* dialéctico de la construcción: concretamente patetismo psicológico-cotidiano (la lona, el duelo *par excellence*). Súbitamente, el patetismo abstracto de los leones: paso (salto) de la figuración cotidiana a las imágenes generalizadoras no-cotidianas.

3. *Octubre* se relaciona con el tema de los leones: el discurso de los mencheviques, las bicicletas, el aria. N.B.— Ocurre lo mismo que en las secuencias de carreras de automóviles y motocicletas insertadas también en *La línea general*, que determinaron un distanciamiento total del hecho, de la anécdota.^[1] Los acontecimientos de octubre no son recibidos como acontecimientos, sino como las consecuencias de serie de actitudes: no es que los mencheviques canten mientras se desarrolla la batalla (medios puramente cinematográficos), sino más bien «la miopía política del menchevismo». Uno no ve «un marino que entra en el dormitorio de Alexandra Fiodorovna» (la zarina), sino que ve «la punición de la pequeña burguesía», etcétera. No se trata de la historia de la «la división salvaje», sino que son los «métodos de trabajo y propaganda». «En el nombre de Dios» se transforma en un tratado visual sobre la divinidad.^[2]

Después del drama, la poesía y la balada, *Octubre* lleva al cine una nueva forma cinematográfica: una colección de *ensayos* sobre una serie de temas que componen la revolución de Octubre. Habida cuenta de que, en cualquier obra, lo que interesa son los conceptos que se pueden deducir de ella, la forma de la película discursiva conduce a una renovación curiosa de los métodos; y, cada vez más, a su ulterior racionalización dentro de la situación *obenerwähnter* [*dada*]. Se abren aquí unas perspectivas cinematográficas totalmente nuevas y las perspectivas aquí sólo esbozadas serán

profundizadas en el próximo trabajo: *El Capital*, según el «libreto» de Karl Marx. Tratado cinematográficamente.

4-XI-1927, tarde

En Norteamérica, incluso los cementerios son privados. La competencia juega al cien por cien. Corrupción de los médicos. Los moribundos reciben folletos que ponen «solamente entre nosotros conseguirá usted la paz eterna, a la sombra de nuestros árboles, con el murmullo de los ruiseñores», etcétera (para *El Capital*).

23-XI-1927

Conviene retener como principio fundamental de dirección aquél que, en tanto que método de estructura, da forma tanto a la totalidad del objeto como al más pequeño detalle, y se aplica con igual coherencia a los elementos puramente técnicos de la forma general.

Fue así en *El acorazado Potemkin* en el plano con el doble golpe «ta-ta», donde se repetía dos veces y era reforzado sea por enteras estructuras emocionales, sea por pedazos de montaje «no cortados» (expuse, en otra parte, todo esto con detalle). Ejemplos de los primeros: la escena de espera de la ejecución en a popa, y la escena de enfrentamiento con la escuadra.

El principio de la «desanecdótica» es evidentemente (indudablemente) fundamental para *Octubre*. La teoría del trabajo con los «armónicos» puede ser incluso condensada en una solución única. Cuando se ilustra dialécticamente los principios de *Octubre* es indispensable ilustrar esta etapa también en su fase de «ensayo», puesto que *Octubre* resta, en sustancia, un modelo de solución en dos planos: ciertamente, la «desanecdótica» es ya un pequeño extremo que remite al «mañana», es decir, una hipótesis adquirida para el próximo trabajo: *El Capital*.

Se trata, en otros términos, de llevar hasta el límite un hecho particular, confiriéndole el valor de un principio. N.B.- Ilustrar minuciosamente en función del argumento, del tratamiento, etcétera.

Aquí se inserta una observación de Pudovkin[3] sobre la técnica y el «arte» de *Octubre*: la interpretación no cotidiana del detalle durante la fase de montaje. Ejemplo: la puerta delante de Kérenski se abre «ocho» veces (con planos largos, no cortados). En paralelo a la «eficacia» de este método, Pudovkin cita el «tiro de gracia» al público tal como lo practica la distribución de películas con el método denominado Boyler.[4] *El ladrón de Bagdad* consigue buenas recaudaciones durante el primer mes; pero al segundo mes las recaudaciones se hundieron. Hay que arriesgarse a aceptar que la sala quede vacía durante el tercer mes, para que el cuarto el público vuelve a ir a verla por seis meses sin interrupción.

De la misma manera, Pudovkin describe las reacciones del público (o más precisamente: sus reacciones inconscientes): viene en primer lugar la reacción normal, luego surge el rechazo: el rechazo de recibir una cotidianidad ilógica; superado este momento, sobreviene una transformación en la recepción de lo abstracto, que opera fuertemente. *Voyez!* ¡Del montaje técnico a un método de

programación, el tratamiento social es el mismo! *Fabelhaft!* [¡Fabuloso!]. Para *El Capital* es indispensable rodar un teatro de marionetas pero, ¡Dios nos guarde!, no de la manera que nos viene de inmediato al espíritu (según el estilo de las litografías de Daumier: «Luís-Felipe y el Parlamento», «El capitalismo y sus juguetes»). Es preciso operar exclusivamente mediante paralelismos o según un método substancial.

2-I-1928

Para *El Capital*. No hay que representar la Bolsa mediante la Bolsa (como se hace en *Dr. Mabuse, el jugador* o *El fin de Saint-Petersburgo*), sino mediante miles de «pequeños detalles». Por medio de gente con reputación. Así, en *El dinero* de Zola, el cura es el principal agente de bolsa de todo el barrio. La conserje suscribe los préstamos. (El peso de estos conserjes en los problemas de reconocimiento de la deuda de la Rusia soviética.)

Lo mismo vale para el tema patriótico. La idea de la Revancha, la idea de Krupp, a través del periódico que el financia, *Le Figaro*. De manera general, para el material pequeño burgués es *ausschlaggeben* [decisiva] Francia. (Para Krupp, utilizar la conferencia de Charles Rappoport, para la prensa francesa de *Vetchorka*.)

8-III-1928

Ayer, pensé mucho en *El Capital*. En su estructura, que nacerá del lenguaje cinematográfico, en la imagen, en la etapa abierta desde ahora (con los «dioses»).

Variante de trabajo intermedio.

Tomar el desarrollo banal y progresivo de una acción cualquiera. Por ejemplo, la jornada de una persona. Contarla *minuciosamente*, pero como un esbozo, de modo que permite comprender que se trata de una digresión. Solamente en este sentido. Solamente para tener los estímulos precisos para desarrollar las ramificaciones de carácter asociativo vinculados a las posiciones conceptuales de *El Capital*.

Desarrollar una situación en concepto (sería muy primitivo pasar, por ejemplo, de la falta de pan a la crisis de granos y al mecanismo de la especulación. Pero pasar de un botón a la crisis de superproducción es ya más elegante y más claro).

En *Ulises*, de Joyce, se encuentra un notabilísimo capítulo escrito en estilo escolástico-catecúmeno. Se hacen las preguntas y luego se dan las respuestas.

Pregunta sobre el tema: ¿cómo iluminar un hornillo a petróleo? Las respuestas se articulen en el campo de la metafísica. (Leer este capítulo. Puede ser útil desde un punto de vista metodológico.) Gracias a Aivi Valterovna Lítvinova.[\[5\]](#)

9-III-1928

Lo que escribí ayer sobre *El Capital* está muy bien. Basta encontrar una banalidad suficiente para constituir «la espina dorsal» del argumento.

Sueños alrededor del «Emperador». *Le Figaro* cuenta un episodio curioso que ilustra eficazmente la nostalgia de la burguesía francesa hacia la monarquía. El periódico describe la escena de un «baile nocturno del primer imperio», organizado hace algunas semanas en el lujoso palacio del barón Pichon, en el Quai d'Anjou. Los cañones de Austerlitz disparaban, atrayendo una masa de paseantes. Las antorchas ardían. Al portal, llegaban antiguas carrozas, conduciendo a importantes personajes históricos. A las nueve de la noche, Napoleón llegó con su séquito. En la corte, le acogió la guardia imperial. Se le presentó el embajador austriaco. Napoleón y su esposa subieron. El baile comenzó. Tomaron parte en él, además del emperador, el príncipe Joachim Murat, el conde y la condesa de Massat, Albufère y otros personajes históricos. El periódico lamenta con amargura que el esplendor de esta velada haya debido ser falso y que el emperador y su séquito hayan tenido que ser los amigos y conocidos de Pichon, disfrazados. (*Vietchorka*, 8-III-1928).[\[6\]](#)

17-III-1928

En el marco del «materialismo histórico» aplicado a nuestro tiempo (en *El Capital*), es necesario hallar los equivalentes modernos a los momentos de ruptura de épocas pasadas. Por ejemplo, el tema de los oficios y de los tejedores destructores de maquinaria hay que mostrarlo a través de la oposición: el tranvía eléctrico de Shangai junto a los miles de coolíes privados de pan que se acuestan en los raíles para morir.

Por cuanto tiene que ver con la divinidad, un ejemplo irremplazable lo suministra el Aga Khan: el cinismo llevado a los límites del chamanismo. El dios que ha estudiado en la universidad de Oxford, juega al rugby, al ping-pong y que recibe las plegarias de sus fieles.

Y detrás: el ruido de las maquinas calculadoras de la «divina» tesorería que registran las ofrendas. La mejor denuncia del tema clerical y del culto.

La *invasion* económica y la construcción de ciudades nuevas. Hansa-Bund: la liga hanseática. Esto se puede representar de modo muy curioso a través del episodio de Makno[\[7\]](#): los caseríos perdidos que, en menos de una semana, abren joyerías, recubren con alfombras el barro de las calles y devienen, sino pequeños París, por lo menos una Viena en miniatura. Afluencia de emigrantes y de ladrones (según el libro de Makno). Es algo que puede vincularse a la soldadesca de Cortés y Pizarro. (Como vehículo de la idea, se puede utilizar otro ángulo.)

24-III-1928

Un bello episodio parisino. Una víctima de la guerra. Un inválido sin piernas, en su carro, se suicida echándose al Sena. Max[\[8\]](#) lo leyó en algún periódico y me lo contó.

La cosa más importante «en la vida» es actualmente sacar las conclusiones que sugiere la segunda parte de *Octubre*.

Es bastante curioso que «los dioses» y la «ascensión de Kerenski» sean estructuralmente una misma cosa: la segunda esta caracterizada por la igualdad de los planos y un *crescendo* significativo de los rótulos, mientras que la primera lo es por la igualdad de los títulos «dios, dios, dios» y por un *diminuendo* significativo del material. Se trata de series semánticas. Nos encontramos aquí ante los primeros elementos de un método a seguir. Es interesante que estas cosas no puedan existir fuera del sentido y de la temática. (Como, por ejemplo, el «puente», que puede «trabajar» *uberhaupt* [*en general*]). Una experiencia abstracta, formal, es aquí impensable. Como en la fase de montaje.

No puede existir experiencia fuera de una tesis. (Hay que tenerlo en cuenta.)

31-III-1928, a la una de la madrugada

En *El Capital*, es indispensable mostrar la escuela y la religión. *Voyez* Barbusse[9]: *Faits divers*, *L'Instituter*. El libro es espléndido. Estoy dispuesto a retirar todo el mal que haya podido decir de Barbusse. He leído tres horas de golpe, y luego por la noche. Cantidad de cosas útiles para *El Capital*.

La forma del *Faits divers* —o bien la colección de breves *ensayos* cinematográficos— reemplazará muy oportunamente la cosas «enteras». *La Huelga* comportaba alguna cosa de este género. El episodio de los toneles es la integración de la pura comedia norteamericana en medio de un asunto serio, sombrío y grave. Recuerdo haber justificado este episodio diciendo que cuatro partes graves habrían cansado al espectador, y que era preciso ponerle una *détention des nerfs* cómica, para hacerle recibir mejor las partes finales.

2-3 abril 1928. *Noche*

En occidente. Una fábrica donde es posible robar piezas de metal y algunos instrumentos. Los trabajadores no son cacheados. Pero las puertas de salida son magnéticas. Todo comentario es superfluo. (Max ha leído esto en alguna parte. Conviene para *El Capital*.)

«La parte irónica predomina sobre la parte patética. Los novelistas alemanes ya eran conscientes de la superioridad de la ironía sobre el patetismo. Para reforzar el *patetismo* era necesario convertirlo *hiperbólico* y *fantástico*. Pero el material viviente de la historia se oponía a ello. Esto ha comprometido a la película.» (Periódico *Kino* de Leningrado. Discusión sobre *Octubre*. Artículo de M. Bleiman.)

Para *El Capital* es preciso prever una sección «estímulos», es decir, unos materiales orientadores. Así, la citación de Bleiman suministra ciertos elementos útiles para el «patetismo» de *El Capital* (digamos para el último «capítulo»: el método dialéctico en la práctica de la lucha de clases).

Durante estos «grandes días»[10], he escrito sobre un trozo de papel que, en el relato

cinematográfico, la cátedra de los «temas eternos» (los temas académicos: «amor y deber», «padre e hijo», «el triunfo de la virtud», etcétera) será ocupado por una serie de películas sobre los «temas fundamentales». Hoy, he definido la fórmula del contenido de *El Capital* (su organización): *enseñar al obrero a pensar dialécticamente*.

Mostrar el *método* de la dialéctica. Esto podría (aproximadamente) construirse en cinco capítulos no figurativos. (O bien seis, o incluso siete, etcétera.) Análisis dialéctico de los fenómenos históricos. Dialéctica de las ciencias de la naturaleza. Dialéctica de la lucha de clases (último capítulo).

«El análisis de un centímetro de media de seda.» (Sobre la media de seda *en tanto que tal*, Gricha^[11] ha escrito en algún lugar: la lucha de los fabricantes de seda en favor de las faldas cortas. Añado: las de la competencia están a favor de las faldas largas. Moral. Obispado, etcétera.

Resulta aún muy complicado de pensar en imágenes «sin argumento». Pero no es un mal tan grave: *ça viendra!*

Muy curioso el problema del volumen. Totalmente nuevo, la relación entre la cantidad y la variedad del material en relación al metraje. «Función del metraje» (en respuesta a los temores de Gricha: «¿Cómo? ¿Y la China? ¿Y Norteamérica?», etcétera). Hay algo de este tipo en un texto de B. Gussman:

«el lenguaje del cine presente el carácter notable que registrar un hecho insignificante por su duración temporal exige una enorme cantidad de medios figurativos, mucho más elevada que la exigida por otro tipo de arte. *Lo que la literatura puede expresar con pocas palabras, la pantalla lo ofrece mediante una entera serie de escenas, y, a veces, de episodios, que ocupan un lugar destacado en la película.* He aquí porque *El acorazado Potemkin* produce un efecto muy superior a *Octubre* [...] ¿Qué queda después de la visión de *Octubre*? Uno de los momentos más vivos es probablemente la escena de la apertura de los puentes. ¿Por qué? Porque aquí todo el espacio se concede al lenguaje cinematográfico. Por esto Eisenstein precisamente consagra a estos puentes un lugar desproporcionado (Eisenstein no podía actuar de otra manera: la esencia misma del cine lo exigía). No hay metraje suficiente para la *acto de rodar* toda una serie de aspectos esenciales y notorios de la revolución de octubre». ^[12]

Esto es absolutamente justo por lo que respecta al «kilo»-metraje de la representación de un pequeño hecho. Podríamos decir de una *unidad* de hecho. Con los medios cinematográficos «de ayer», ello es perfectamente plausible. Pero ¿y desde el punto de vista del lenguaje? Nosotros buscamos sobre todo en la *economía de medios*, ¿y dónde encontraremos ésta sino en la inmediatez, en lo directo?

El metraje sirve a la representación de la *unidad* de hecho. Un espacio igual será dedicado a poner en forma de «la unidad de pensamiento». Hablando en términos de «argumento», corresponde a lo que era la unidad de acción en el viejo cine.

Si en *El acorazado Potemkin* se presentaba en cada parte o media parte un acontecimiento concreto (por ejemplo, el duelo = la reagrupación, la bandera; la pascua = la escalera; pausa = la lona, la revuelta, etcétera), aquí se produce la misma cosa y funciona muy bien, pero mientras que allí ello valía por acontecimientos particulares (dados como sensación y no como simple reproducción del

acontecimiento *entre parenthèses*: «duelo», «pausa», «dispuestos para la batalla», «pánico», etcétera), aquí ello vale por una pensamiento particular.

La diferencia está entre las atracciones útiles para producir un concepto determinado y condensado desde un punto de vista de clase (aquí) y las atracciones útiles para provocar (allí) una emoción condensada y orientada desde un punto de vista de clase.

La diferencia se encuentra en las *zonas* donde las atracciones (dicho de otro modo: los elementos de montaje deben tener un *efecto unívoco*).

Las atracciones sensoriales son agrupadas bajo el signo de la provocación de una misma emoción («anciano triste» + «vela que baja» + «dedo que agita un sombrero» + «lagrimas en los ojos»). Se trata de una «equivalencia» sui generis.

«La equivalencia» entre las atracciones intelectuales reunidas en un montaje no hay que buscarla en la serie sensorial; esto no significa indudablemente que uno debe buscarla sin más en la exterioridad. Estos fragmentos son «equivalentes» en relación con lo que concierne a los reflejos condicionados; es decir, en relación con lo que concierne sus significados: el Cristo barroco y el pelele de madera no son del todo parecidos, pero significan la misma cosa. La balalaica y el menchevique son «parecidos», pero no material sino abstractamente.

China, las pirámides, Nueva York —que han asustado a Gricha— no son propiamente *temas* sino trozos de montaje destinados a dar forma *al pensamiento*. Estos fragmentos corresponden a los primeros planos y los planos medios de un acontecimiento.

(N.B.— *Abgesehen* [*independientemente*] de las reglas de ortografía, del alfabeto del montaje —un fragmento semántico exige al menos dos fragmentos de montaje. De hecho, en el cine, un fragmento aislado *no se ve, es invisible*— el primero sirve para sorprender, el segundo para percibirlo claramente.

Decimos: un fragmento —«China»— corresponde a un «plano de detalle» del caballo sobre el puente [de *Octubre*]. (Corresponde, ciertamente, a cinco o seis planos, si no son más.) Pero hay que recordar que estos planos serán rodados no para *dar forma a China*, sino para dar forma a una idea, a través de este fragmento unido a otros (Nueva York, Egipto).

Este fragmento tiene un significado unívoco, como (en *El acorazado Potemkin*) una emoción unívoca se desprende del plano del anciano triste.

Con una gran claridad, este nuevo punto de vista sobre las cosas y sobre los fenómenos ha sido expresado durante una discusión «local»:

Gricha decía: iremos a Nueva York, a China, a Egipto, nos dispersaremos, acumularemos un material enorme, etcétera.

He replicado que no buscaremos *una recreación sensorial* de China, o de no importa qué cosa, como nosotros estamos acostumbrados a hacerlo con el «Potemkin», «la cocina», «el sur», etcétera.

La recreación sensorial exige demasiada película (en esto, lleva razón Gussman, pero él pone, de manera bárbara, este hecho en relación con el concepto de «lenguaje»).

N.B.— Recuerdo que dije al Glavrepertcom [*Comité de Repertorio del Estado soviético*], con motivo de *Octubre*, que Sovkino [*Organización del Cine Soviético*] no nos había suministrado los 8.000 metros necesarios para terminar de rodar el pueblo y la región. Ellos dudaron que, desde el momento que yo no había logrado hacerlo con 500.000 metros, tampoco lo conseguiría con esos 8.000 metros suplementarios. Les dije que el metraje no importa para lo que concierne a la *significación*. El metraje sirve solamente a provocar la emoción.

El único principio que nosotros pudimos sacar de la experiencia de las épocas pasadas consistía en transponer también la ley: «Toda película es cinematográfica cuando el argumento puede ser contado en dos palabras».

Si la película «revela» una o dos ideas, o si rueda un único método, corresponde, como en ejemplo de la «tristeza», a una parte completamente conseguida; es decir, contiene brillantes soluciones cinematográficas. Entonces no es absolutamente pavoroso que aparezcan aquí China, India o el diablo en una pila de agua bendita.

De hecho, prosiguiendo este razonamiento, uno llega a la conclusión que, a menos de querer obtener el perfume de Egipto, todo *El Capital* puede ser rodado en un estudio. Trampantojo.^[13] Vidrio. Maqueta. ¡Se podría rodar en el Tercer Estudio!

N.B.—Esta afirmación es, seguramente, un tanto paradójica. *Volkenkratze aus Vogelschau* [*un rascacielos a vista de pájaro*] y, en general, un fuerte carácter de atracción del *plano en sí* (atracción sensorial), o dicho de otro modo, del plano por un instante todavía fuera de su carga semántica (atracción intelectual), es aquí absolutamente indispensable. Deberemos emocionar *quand même*.

Se trata, en efecto, de un concepto de valor científico y, a la vez, divertido y capaz de propaganda.

Para «Kérenski» obtuvimos la reacción máxima: aplausos, risas.

Los dioses —en tanto que material— son tal vez más rebuscados y mucho más emocionales. Su elección es formal (*abgesehen* [*independientemente*] de su contenido «filosófico») y su justificación formal es un montaje académicamente brillante y sensorialmente atractivo.

Revenons à nos moutons! [*¡Volvamos a lo que íbamos!*] El lenguaje cinematográfico no es pavoroso sólo desde único punto de vista del metraje.

Al contrario, es un método de expresión eminentemente lacónico: en quince metros se descalifica la idea de la divinidad, o al menos se trabaja con una convicción psicológica muy débil.

6-IV-1928

El primer borrador *estructural* de *El Capital* se vincula al desarrollo banal de un acontecimiento absolutamente desprovisto de relaciones. Pongamos «la jornada de un hombre», incluso algo más *fade* [*soso*] todavía. Los elementos de esta cadena servirán de puntos de partida a la formación de asociaciones sin las cuales el juego de conceptos sería imposible. Uno se ve conducido a la idea de esta intriga banal de forma perfectamente constructiva.

La asociación presupone un estímulo provocador al principio. Conviene establecer una cadena de estos estímulos, sin los cuales no habría nada con que asociar. La abstracción máxima del concepto expuesto asume un relieve particular como ramificación de lo real –animal, banal— más concreto. Para orientarnos, podemos pedir prestado alguna cosa parecida al *Ulises*:

«¡Esto no basta! Un capítulo está escrito en el estilo de los libros de modistillas, mientras que otro está compuesto de preguntas y respuestas, a la manera de un tratado de escolástica: las cuestiones concernientes al arte igual que una tetera concierne a la cocina, pero las respuestas rozan lo cósmico y la filosofía» (Ivan Goll, *Literarische Welt*, Berlín, tomado de un prospecto de *Ulises*, *Thein Verlag*).

Joyce puede iluminar mi intención: del plato de potaje a los navíos ingleses vaciados por Inglaterra.

Según mis últimas intenciones, la concepción de *El Capital* se desarrolla como una enseñanza virtual del método dialéctico.

Estilísticamente, se trata de una línea cerrada –en cuanto al argumento— y cada uno de sus puntos sirve de punto de partida a desarrollos conceptualmente acabados, diferenciados al máximo y, por ello, contrastados al máximo.

El último capítulo debe constituir el *código dialéctico* de esta *historia que no se refiere* al tema en cuestión. *Der größten Speisung* [*El plato fuerte*] con el cual una organización sistemática se libra de la cosa estilísticamente «bella».

Se puede, ciertamente, pensar también en todo esto prescindiendo de semejante «cadena» (totalmente extraña al «argumento», pero en función de simple instrumento de correlación). Pero, paradójicamente, el intencionado «pequeño paso hacia atrás» de la forma límite hace siempre más vivo el brío de la estructura. ¡Así, en *El sabio*,^[14] es bueno que no se trate tan sólo de una revista, de un Ostrovski revisitado!

La búsqueda de estos elementos que «empujan» podrían desarrollarse de una forma totalmente diferente. El último capítulo conducirá a la lucha de clases y es preciso construir una pequeña historia que dé el más grande relieve al tratamiento dialéctico.

Así, los elementos de *cette historiette* «empujarán» a una utilización de *calembours* [*retruecanos*] que estimulen a la abstracción y a la generalización (trampolines mecánicos conduciendo hacia las imágenes de la relación dialéctica con los fenómenos). *L'historiette* entera se convertirá un material para el tratamiento dialéctico, con un gran hálito de *pasión* en la última parte. Es por esto que es preciso construirla de una manera extremadamente banal y gris.

Por ejemplo, el hecho de que la mujer del obrero alemán sea una brava ama de casa constituye un mal considerable y un freno enorme para la revolución en las condiciones actuales en Alemania. La esposa del obrero alemán no dejará jamás a su marido sin algo caliente, ni *completamente* afamado. En esto consiste su papel de freno negativo. En el guión, esto podría tener la forma de la «sopa caliente» (su significación a «escala mundial»). El gran peligro es de caer en la *niaserie* [*necedad*] a través de una muy fuerte «simplificación».

7-IV-1928, 0'45 horas

Con las caídas banales en la construcción en la estructura circular de Sherezade, de Tuti-Nameh (en *El libro de Papagayo*)^[15], de las cuentos de Hauff,^[16] etcétera. Expuse, en un pequeño plan de trabajo provisional, la mecánica de *El Capital*. Hoy con Gricha, en el tramvía A, de la plaza Strastnaia hasta las puertas de Pétrovskie (y quizá desde la Nikitskaia, no recuerdo bien...). Volvíamos de casa de Esfir Shub, dónde habíamos bebido chocolate caliente con mazapán...

Voici:

A todo lo largo de la película, la esposa prepara la sopa para mi marido, que vuelve a casa. N.B.— Se puede tener dos temas que se entrecruzan por asociación: la mujer que hace cocer la sopa y el marido que retorna a su casa. La asociación, en la tercera parte, partirá (por ejemplo) de la pimienta con la que sazona la cocina: Pimienta – Cayenne – La isla del Diablo – Dreyfus – El chovinismo francés – *Le Figaro en manos de Krupp* – La guerra – Los navíos hundidos en el puerto. N.B.— El paso pimienta–Dreyfus—*Figaro* es de una bella originalidad. Según Kushner: «103 días en el extranjero» (¡ciertamente no en esa cantidad!). ¡No estaría mal recubrirlos con la tapadora de la marmita! En lugar de pimienta, podría ser petróleo para los infiernillos de keroseno, con el pase al «petróleo».

El capítulo IV (o V, pero el antepenúltimo debe cómico, burlesco):

Las medias agujereadas de una mujer y las medias de seda de una publicidad de periódico. Cincuenta pares de piernas que se ponen a menearse y se multiplican. Revista. Seda. Arte. Lucha por el centímetro de media de seda. Los estetas están favor. El Episcopado y la moral están en contra. *Pero estos títeres* bailan como marionetas de los fabricantes de seda y los fabricantes de otros tejidos, que se oponen entre ellos. Arte. Arte sagrado. Moral. Moral social.

En la última parte, la sopa está preparada. Sopa sin sustancia. El marido llega. «Socialmente» furioso. El agua tibia del oportunismo ennegrece el *pathos*. Perspectivas sangrientas de los combates y, la cosa más terrible: la indiferencia social iguala la traición social. Sangre, el mundo en la hoguera del cataclismo. El Ejército de Salvación. La Iglesia militante, etcétera. Un hombre abraza

la osamenta de su mujer. Se cubre con un cubrecama cuidadosamente remendado. «Sorpresa» (con un lirismo sincero): ella le da un cigarrillo barato. El sentimentalismo es tanto más terrible cuando viene al final de este horror. El cubrecama aparece tirado, bajo la cama está el orinal...

Por el momento, todo esto es trivial, en el género de Tuti-Nameh. Pero hay ya buenas cosas. Está bien variar rigurosamente las partes del material y reconducirlas todas a una conclusión única. De clase.

El problema de la cantidad de material que puede ser utilizada. Resolver con el mayor *laconismo* cada una de las partes, de forma totalmente *original*. Puede haber, incluso, una parte «con el juego» de dos personajes *ganz fein* [*muy fino*]. Y otra enteramente tomada de la crónica, etcétera.

Las características del material mostrado obligaran a la economía. El «viejo» cine rodaba *una acción según numerosos puntos de vista*. El nuevo monta *un punto de vista a partir de numerosas acciones*.

N.B. – ¿Cómo se realizará en la práctica? *Qui vivra, verra!*

¡Hemos conseguido poner los «dioses» en quince metros!

N.B.— Todo lo que he escrito es aún *monstruosamente dudoso*. ¡Y todavía muy reaccionario! Esto conviene, quizás estilísticamente, en un caso. Hacen falta unos casos mucho más «de izquierdas» (como lo de los «dioses»).

7-X-1928, 1'30 h

Hay que prever un capítulo acerca del concepto materialista «de alma». Otro sobre los reflejos. Todo esto puede ser hecho con una mujer sola y una cadena de reflejos. Motores. Eróticos. Puramente mecánicos. Con una cadena de reflejos condicionados. Dando lugar al mecanismo del pensamiento asociativo.

Descubrir el mecanismo de los estados de ánimo, a fin –digamos— de motivar las emociones de una procesión para un entierro. La pérdida del hombre. La pérdida de aquel que procura el pan. Los herederos, etcétera. Todo este cinismo mostrado en el seno de una emocionante procesión fúnebre.

Enfrentar *el elemento provocador* y el *último anillo* de la compleja cadena de reflejos condicionados. La misma donde parecería que no hay ninguna relación. Muy vulgarmente: la provocación materialista (la provocación erótica es la más cruel) y, como anillo final, un acto extraordinariamente elevado (*respectivamente*) de sacrificio espiritual.

N.B.— Sería agradable de colocar a Khokhlova en este capítulo.[\[17\]](#) Sería divertido en una transformación de monstruo en bella mujer.

Sobre esto, explicitar la mecánica de la provocación. Dicho de otro modo, conducir al espectador a través de una cadena de provocaciones cinematográficas hasta un efecto emocional determinado, y entonces colocar un rótulo con:

«¡Y bien. He aquí que habéis llegado al estado X, etcétera.» Cada capítulo tendrá sus propios métodos de llevarlo a la pantalla. (1'45 h).

7-IV-1928, *noche*

(*Proyector.*) nº 14 (132): autobiografía de Grosz.

«Ya entonces tenía la impresión vaga de querer ensayar de expresar y de transmitir en mi pintura algo parecido a lo que Zola había expresado en sus obras...

[...] Quise emprender un ciclo entero de cuadros de este género que, según una espléndida expresión de jerga artística *tendría de gustar con su propia lengua!*»

En el mismo libro, esto vale para *Le Capital*:

«una época extraordinaria, en la que todo está impregnado del simbolismo de la guerra, cuando hasta los paquetes de miel artificial están decorados con una “cruz de hierro” de segunda clase»; [...] cuando cualquier cartel lleva pegado el anuncio de “¡Dios castigue a Inglaterra!”; [...] Cuando las viejas maletas de cuero eran transformadas en zapatones para los soldados [...] y la célebre «cerveza espumosa» de guerra estaba tan ácida que hacía agujeros en los manteles. ¡Sólo el estomago humano era capaz de de soportar aquello!»

N.B.— Sería bueno mostrar a muchachitas comiendo «cerveza espumosa» y que algunas gotas de ésta royesen en el mantel.

Aquí todavía (procede de los cuentos de Ermler acerca de Berlín), los posa vasos de cerveza con la inscripción: «Alemania no puede vivir sin colonias». El arroz, la pimienta, las colonias dan lo siguiente: «Inglaterra nos ha robado las colonias, etcétera».

8-IV-1928

El capital estará oficialmente dedicado a la II Internacional. Estarán contentos. Puesto que es difícil imaginar ataque más feroz que *El Capital* contra la socialdemocracia en todas las esferas.

La parte formal será dedicada a Joyce.

La representación del fenómeno mediante una serie histórica. Por ejemplo, en la parte burlesca: del episcopado moderno pasar a Boccacio, a La Fontaine, al clero de Rabelais. No «coherentemente»

sino *durcheinander* [todo mezclado].

De hecho, la escenografía y los trajes de culto son hoy medievales, como, por lo demás, toda la doctrina.

La coherencia en las series no debe calcar la coherencia del «argumento»: desarrollo lógico-susecuencial, etcétera.

Asociativo-consecutivo. Entonces, el metraje deja de asustar. A veces, deliberadamente, los *débris d'action* [los vestigios de acción] son coordinados según la trama de un «argumento». Dios nos guarde del «fabricante de seda que alimenta al obispo» ¡*Fi!* [¡*Fuera!*]

Sobre la línea de Dreyfus. Un tribunal como el «vientre legislativo» de Daumier. Lo *característico* para un tribunal de todos los pecados mortales. O mejor, una caricatura airosa, que sea universal desde el punto de vista de los tipos. Sin embargo, todo esto se manifiesta pendiente de un hilo.

La mano de Cuartel General —o alguna cosa del género— *fait sauter les pantins* [hace saltar los peleles]. «*La sala constitucional y Luis Felipe*» en Daumier. En este esquema, el paralelismo es superado para convertirse en una serie consecutiva-asociativa. Muy importante.

De las marionetas se pasará al teatro de Guiñol para niños. Muchos niños simpáticos, cantando himnos chovinistas. Educación chovinista desde la cuna, de dónde sale el «*Got straffe England*» [¡*Dios castigue a Inglaterra!*]. Coro.

Se puede tomar prestado a *El Capital* una suite infinita de temas: la plusvalía, el precio, la renta. Hemos decidido rodar el tema: «El método de Marx».

El Capital, en estas notas, no representa los límites extremos que ofrecen las nuevas posibilidades (del nuevo cine). Hay que recordarlo con firmeza. Pero, tal vez, será preciso desarrollar también durante la presente fase.

Gricha dice que, en su fase virgen, nuestro proyecto es siempre perfectamente factible. Pero cuando comenzamos a trabajar sobre ello, sólo es accesible *aux raffinés*.

Así, pues, puede ser razonable evitar trastornarlo todo por el momento. Hacerlo un poco más tarde.

La estructura justa, para la etapa definida por *Octubre*, es aquella de la crónica, con dos o tres polarizaciones emocionales en los límites permitidos por el metraje: «El puente», «la Ascensión de Kérenski».

En cuanto a las polarizaciones emocionales en el interior de *El Capital*, nos hace falta aún reflexionar. Aunque ciertamente deberemos elaborarlas a la manera de la «Ascensión de Kérenski»,

y no según los viejos métodos del puente de *Octubre*.

Para *El Capital*, el problema del plano (del encuadre) es totalmente particular. La ideología del plano unívoco debe ser enteramente revisada. ¿Cómo? No lo sé todavía. Será necesario un trabajo experimental. Es incluso terriblemente necesario de rodar previamente *La casa de cristal*^[18], de efectuar preventivamente un *glasshauss* [*invernadero*] dónde será derribado el concepto habitual de plano, aunque las demás condiciones ortodoxas sean conservadas.

Dicho de otro modo, conviene hacer con el plano lo que ha sido hecho con la organización de los fragmentos en algunos episodios de *Octubre*.

Una variante es todavía posible: en lugar del potaje a escala mundial dentro del bosquejo fundamental de *El Capital* y de la II Internacional, limitarse pedagógicamente a las fronteras de la Unión Soviética. Mostrar cómo era nuestro padre, nuestros gamberros, etcétera, constituyen una traición social frente a la clase obrera toda entera.

Es más cruel y menos monumental, es cierto. Por lo demás, es más importante golpear el frente social-traidor en su totalidad.

11-IV-1928

Sobre la repetición. Sobre el plan del análisis dialéctico, es decir, del análisis de las contradicciones, este método es excelente. [En *Octubre*] fue parcialmente presentado en nuestro «suceso del 18 de junio».^[19]

18 de junio: les tropas victoriosas.

18 de junio: el horror ante las bombas que explotan.

18 de junio: Pléjanov se manifiesta patrióticamente en la catedral de Kazan.

18 de junio: los blindados cazan el regimiento de N. al asalto.

18 de junio: innumerables manifestantes protestando surgen de las fábricas.

18 de junio: los batallones de asalto desfilan.

18 de junio: un cadáver colgado de una alambrada.

Esto es, ciertamente, un modelo de demostración dialéctica. Lástima que no fue realizado. *Notez*: la unidad de los rótulos (18 de junio), al igual que en los «dioses», pero a la inversa de «Kérenski».

Sobre el mismo plan, podría ensayarse:

Ein Paar seidene Strümpfe [*Un par de medias de seda*]: arte.

Ein Paar seidene Strümpfe: morale.

Ein Paar seidene Strümpfe: comercio y competencia.

Ein Paar seidene Strümpfe: las mujeres hindú obligadas a llevar los gusanos de seda *debajo de sus axilas*.

20-IV-1928

¡Qué les sucede a «las muchachas puras» *du moment*, cuando oyen hablar de la atracción intelectual de *El Capital!* La secretaria del Consejo Artística de Sovkino (y miembro del Komsomol [*Juventudes Comunistas*]), *d'un côté*, y una vieja conspiradora polaca *de l'autre*. Las dos me lo desaconsejan. Ambas son absolutamente capaces del éxtasis. Están por la emoción de mis trabajos. Hablan del «calor» que hay que conservar en mis trabajos. Crear... *Très drôle*. ¿«Los corazones puros» dicen la verdad?

Pienso que la atracción intelectual no excluye en modo alguno «la emoción». En efecto, la acción refleja es recibida como presencia de eso que denominamos la emoción. Problema de los caminos de la influencia y de las perspectivas *des zur Offenbarung Möglichen* [*para manifestar lo posible*], posibilidades abiertas en el campo de lo expresable por medio de vías específicas nuevas. La *conservación* del efecto evolutivo es *esencial* y la práctica no se opone para nada: ejemplo «Kérenski *steigt* [*asciende*] y obtiene sus *Lachsalven* [*estallidos de risa*]».

23-IV-1928

«Ogoniok» n° 17, del 22-IV-1928. Lo he tomado por *El Capital* en general.

«*Un buzón para los niños abandonados*. En Atenas, en una de las calles próximas al orfanato, se instaló un buzón en la que las madres pueden dejar sus bebés. El bebé cae sobre un colchón. Cada dos horas, la “reclutamiento” del buzón tiene lugar y su contenido es conducido al orfanato. Este abandono perfeccionado presenta, pese a su originalidad, cierto número de desventajas. Imaginad, por ejemplo, que en dos horas sean abandonados tres bebés. El primero de los tres no se encontrará ciertamente a su aire». (Dibujo del buzón.)

Material de los más brillantes, apto a «ser rematado» hasta la «ironía sangrienta». Cultura burguesa y filantrópica.

«Les conquistas técnico-profesionales del arte burgués en el campo de la cultura artística son grandes. Particularmente importantes para el proletariado son las conquistas de las últimas décadas, cuando los métodos de investigación gradual y constructiva útiles para la creación artística, perdidos por los artistas de la burguesía, han sido recuperados y elevados a la altura del análisis científico y de la síntesis. La penetración espontánea en el proceso creador, en los métodos dialécticos y materialistas no comprendidos por los artistas, representa la materia primera del futuro arte proletario.»

Estas «palabras de oro» de Kurella, están sacadas de nuestra declaración de principios para la reagrupación «Octubre», en curso de realización. [20] El mediocre discurso del camarada Mijalkov, secretario del grupo, ratifica ciertas buenas afirmaciones sobre «el carácter fragmentario y analítico», como rasgos típicos del individualismo en el seno de las relaciones capitalistas.

Esto ha ayudado mucho al análisis del arte.

La tragedia de «las izquierdas» de hoy tiene que ver con el hecho de que un proceso analítico aún no terminado ha aparecido en un momento en el que la demanda estaba ya en la síntesis.

Sobre los nuevos temas. En *Octubre*, lo importante era prácticamente mostrar la *táctica* y no los *acontecimientos*. Una doble tarea, muy importante, incumbe a la revolución cultural: la *representación dialéctica* pero también *la enseñanza del método dialéctico*.

De todo lo que sabemos sobre el cine, constatamos que sus problemas no han sido resueltos todavía. El cine no podrá disponer ya de los medios de expresión antiguos, puesto que las exigencias y los problemas a los cuales nos hemos referido comienzan sólo a presentarse ahora.

Notas

[1] Cuando *La línea general* pasó a convertirse en *Lo viejo y lo nuevo* (1929), Eisenstein decidió suprimir esas carreras.

[2] Alusión a la tesis intelectual «Dios es una marioneta de madera», desarrollada en el episodio «La ofensiva de Kornilov».

[3] Vsevolod I. Pudovkin (1883-1953), actor y cineasta, fue uno de los primeros en tomar partido en favor de *Octubre*. Dirigió *La madre* (1926), *El fin de San Petersburgo* (1927) y *Desertor* (1933). A partir de 1938 sólo se le concedió dirigir con otro realizador vigilándole. (*Nota del traductor.*)

[4] Nombre del director de una sala de cine en la calle Malaia Dmitrovka.

[5] Esposa del responsable de relaciones exteriores soviético Maxime Litvinov.

[6] Recorte de la *Vietchernaia Moskva*, pegado en la hoja.

[7] Nestor Makno (1889-1935), comandante de un ejército de partisanos levantado bajo la bandera del anarquismo en Ucrania meridional, durante la guerra civil (1918-1921).

[8] Maxime Strauch (1900-1974), actor soviético, amigo de la infancia de Eisenstein. Fue actor ya en *La huelga*. Asistente en *La huelga*, *El acorazado Potemkin*, *Lo viejo y lo nuevo* y *Octubre*.

[9] Henri Barbusse (1874-1936), escritor francés. Admirador de la revolución rusa, fue miembro del partido comunista e impulsor del movimiento pacifista. (*Nota del traductor.*)

[10] El 14 de marzo de 1928 se estrenó finalmente la copia de *Octubre*, y pudo calibrar la respuesta del público. (*Nota del traductor.*)

[11] Diminutivo de Grigori Alexandrov (1903-1984), codirector de las primeras películas de Eisenstein. Rota su alianza con éste, su película más conocida fue la comedia musical *Alegres compañeros* (1936). (*Nota del traductor.*)

[12] Fuente desconocida.

[13] Se traduce *trampantojo* en sustitución del apellido Eugen Schüfftan (1873-1977), quien inventó un espejo para evitar reflejos en el rodaje. (*Nota del traductor.*)

[14] *El sabio* es una adaptación de la obra de Alexander Ostrovski *Todos los sabios son bastante sosos* (1868), que Eisenstein dirigió en abril y mayo de 1923. El corto *El diario de Glumov* forma parte de esta obra. Dziga Vertov se ofreció a ayudarlo pero, al primer día de rodaje, se pelearon y de aquí procede la agria polémica de 1925. (*Nota del traductor.*)

[15] *El libro del Papagayo* de Tuti-Nameh es un libro de cuentos conocido por la versión persa, aunque su origen se remonta a la literatura hindú. Al igual que los cuentos de Sherezade, los de Tuti-Nameh empiezan de la forma que han empezado. (*Nota del traductor.*)

[16] Wilhelm Hauff (1802-1827), escritor, cuyo libro más conocido es el que lleva su nombre: *Cuentos de Hauff* (1927). (*Nota del traductor.*)

[17] Alexandra Khokhlova (1897-1985). Gran actriz del cine soviético, célebre a pesar de su delgadez y su fealdad «interesantes». Formó parte del «Laboratorio Experimental», compañera sentimental de Lev Kulechov, ella es la interprete principal de las películas de éste. También fue realizadora. (Eisenstein participó en su fama con el artículo «Qué extraño: sobre la Khokhlova», ahora en S.M. Eisenstein: *Writings, 1922-1934*, BFI Publishings, Londres, 1987, págs. 71-73. *Nota del traductor.*)

[18] Uno de las ideas de Eisenstein, que no llevó a cabo. En 1927-1930 tenía el proyecto, con ese título, de rodar *Nosotros* de Eugene Zamiatin. Lo novedoso de *La casa de cristal* era «el hallazgo escenográfico y lingüístico. Había un decorado de cristal que permitía rodar en un sólo plano varias escenas, sin tener que cambiar el punto de vista», según Giovanni Buttafava. (*Nota del traductor.*)

[19] El 18 de junio de 1917 hubo las manifestaciones en las calles contra los Bolcheviques, pero contrariamente a lo previsto, acabaron convirtiéndolos en la fuerza decisiva. (*Nota del traductor.*)

[20] El grupo «Octubre», fundado en 1928, está considerado una de las últimas manifestaciones de las vanguardias artísticas en la Unión Soviética. Kurella y Mijalkov eran firmantes del mismo. De cine, suscribieron este documento Aléxei Gan (crítico), Esfir Shub y Serguei M. Eisenstein. Véase François Albera: *Eisenstein et le constructivisme russe*, L'Age d'Homme, Lausana, 1990. (*Nota del traductor.*)