

Métodos de Montaje*

S. M. EISENSTEIN

En todo arte y en todo descubrimiento, la experiencia siempre ha precedido a los preceptos. Con el pasar del tiempo, un método ha sido asignado a la práctica de la invención.

GOLDONI¹

¿El método de montaje armónico está injertado artificialmente dentro de la cinematografía, sin relación alguna con nuestra propia experiencia, o es simplemente una acumulación cuantitativa de un atributo que realiza un salto dialéctico y comienza a funcionar como un nuevo atributo cualitativo?

Dicho en otras palabras: ¿es el montaje armónico un grado dialéctico del desarrollo, dentro del desarrollo de todos los sistemas de métodos de montaje establecidos en una sucesiva relación con respecto a las otras formas de montaje?

Éstas son las categorías formales de montaje que nos son conocidas:

1. Montaje métrico

El criterio fundamental para la construcción de este montaje es la *absoluta longitud* de los fragmentos. Éstos son empalmados de

* Texto correspondiente al libro de Sergei Mikhailovitch Eisenstein, *La forma en el cine*, Editorial Losange, S. A., Buenos Aires, 1958.

¹ *Memoirs of Goldoni*, versión de John Black, Nueva York.

acuerdo a sus longitudes, en una fórmula-esquema correspondiente a un compás de música. La realización consiste en la repetición de estos «compases».

La tensión se obtiene por medio del efecto de la aceleración mecánica al acortar los fragmentos, al mismo tiempo que se conservan las proporciones originales de la fórmula. Lo primitivo del método: tres cuartos de tiempo, tiempo de marcha, tiempo de vals (3/4, 2/4, 1/4, etc.), usado por Lev V. Kuleshov; degeneración del método: montaje métrico usando una cadencia de complicada irregularidad (16/17, 22/57, etc.).

Tal cadencia deja de tener un efecto fisiológico, pues es contraria a la «ley de los números simples» (relaciones). Las relaciones simples, que ofrecen una claridad de impresión, son por esta razón necesarias para lograr un máximo de efectividad. Las encontramos, por tanto, en los aspectos más variados de las artes clásicas: en la arquitectura; en el color de una pintura; en la compleja composición de Aleksandr Scriabin (cristalina siempre en las relaciones entre sus partes componentes); en las geométricas *mises-en-scène*; en los exactos proyectos de Estado, etc.

Un ejemplo similar puede ser hallado en *El undécimo año*², donde la pulsación métrica es matemáticamente tan compleja que sólo con una «regla» se podría descubrir la ley proporcional que la gobierna. No se la puede percibir por *impresión*, sino por *mensura*.

No es que pretenda significar que la pulsación debería ser reconocible como parte de la impresión percibida, sino que, por el contrario, aunque irreconocible es, no obstante, indispensable para la «organización» de la impresión sensitiva. Su claridad puede conducir a un unísono entre el «pulso» de la película y el «pulso» del auditorio. Sin tal unísono (que puede obtenerse por muchos medios) no puede haber contacto entre los dos.

La excesiva complejidad del pulso métrico produce un caos en las impresiones, en lugar de una precisa tensión emocional.

Entre estos dos extremos de simplicidad y complejidad encontramos un tercer uso del montaje métrico, que consiste en la alternación de dos fragmentos de longitud variada de acuerdo a las dos clases de contenido que existen dentro mismo de estos fragmentos. Ejemplos: la secuencia de la *lezginka*³ en *Octubre* y la manifestación patriótica en *El fin de San Petersburgo*⁴. (El último

² *Odinadtsaty* (1928), de Dziga Vertov.

³ Baile nacional ruso.

⁴ *Konets Sankt Peterburga* (1927), de Vsevolod Ilarionovitch Pudovkin.

ejemplo puede ser considerado como clásico en el campo del montaje *puramente métrico*.)

En este tipo de montaje métrico el contenido dentro de la armazón del fragmento está subordinado a la absoluta longitud de dicho fragmento. Sin embargo, se considera solamente lo ampliamente dominante del carácter-contenido del fragmento; éstas podrían ser tomas «sinónimas».

2. Montaje rítmico

Aquí, al determinar las longitudes de los fragmentos, el contenido dentro del cuadro es un factor que requiere los mismos derechos de consideración.

La determinación abstracta de las longitudes de los fragmentos da lugar a una flexible relación de las longitudes *verdaderas*.

Aquí la longitud verdadera no coincide con la longitud del fragmento matemáticamente determinada de acuerdo a una fórmula métrica. Aquí la longitud real deriva de lo verdaderamente específico del fragmento y de su longitud planeada de acuerdo a la estructura de la secuencia.

Es muy posible hallar aquí casos en los que existe una completa *identidad* métrica de los fragmentos y de sus cadencias rítmicas, obtenidas a través de una combinación de los fragmentos de acuerdo a sus contenidos.

La tensión formal por medio de la aceleración se obtiene al acortar los fragmentos no sólo en concordancia con el plan fundamental, sino también violando dicho plan. La violación más efectiva consiste en la introducción de un material más intenso en un *tempo* fácilmente distinguible.

En la secuencia de las «escaleras de Odesa» en *El acorazado Potiomkin*⁵, podemos encontrar un franco ejemplo de lo dicho anteriormente. El rítmico tamborileo producido por los pies de los soldados al bajar las escaleras, viola aquí todas las exigencias *métricas*. Este tamborileo, no sincronizado con el ritmo de los cortes, llega a *destiempo* cada vez, y la toma misma es enteramente diferente en su solución con cada una de estas apariciones. El influjo final de la tensión lo proporciona la transferencia del ritmo de los pies que descienden a otro ritmo —una nueva clase de movimiento descendente—, el siguiente nivel de intensidad de la

⁵ *Bronenosetz Potiomkin* (1925), de Sergei Mikhailovitch Eisenstein.

misma actividad, el coche-cuna que cae rodando escaleras abajo. El cochecito funciona como un acelerador directamente progresivo de los pies que vienen avanzando. El acto de bajar los escalones paso a paso se convierte en el acto de bajar los escalones... rodando.

Esto contrasta con el ejemplo arriba citado de *El fin de San Petersburgo*, donde la intensidad era lograda por medio del corte de *cada uno y todos los fragmentos*, hasta el *mínimum* requerido dentro de la particular cadencia métrica.

Semejante montaje métrico resulta perfectamente adecuado para las soluciones similares de un sencillo tiempo de marcha, pero se convierte en una cosa completamente inadecuada cuando las necesidades rítmicas se hacen más complejas.

Cuando es aplicado de modo forzado a un problema de tal clase, nos encontramos ante el fracaso del montaje. Esto explica el origen de secuencias tan infructuosas como aquella de la danza religiosa con máscara en *Tempestad sobre Asia* o *El heredero de Genghis Khan*⁶. Ejecutada sobre la base de una compleja pulsación métrica, no ajustada al contenido específico de los fragmentos, esta secuencia no reproduce ni el ritmo de la ceremonia original, ni organiza un ritmo efectivamente cinematográfico.

En la mayor parte de estos casos no se consigue otra cosa que suscitar la perplejidad en el especialista y la confusa impresión en el espectador lego. (Aunque la muleta artificial de un acompañamiento musical puede servir como un sostén a secuencias tan vacilantes —como ocurrió en el citado ejemplo—, la debilidad básica siempre está presente.)

3. Montaje tonal

Este término se emplea por vez primera y expresa el concepto de una etapa superior a la del montaje rítmico.

En el montaje rítmico es el movimiento dentro del cuadro el que impele al movimiento del montaje de cuadro en cuadro. Tales movimientos dentro del cuadro pueden ser los de los objetos en acción, o los del ojo del espectador dirigidos a lo largo de las líneas de algún objeto inmóvil.

En el montaje tonal, el movimiento es percibido en un sentido

⁶ *Potomok Gbinguis Khana* (1928), de Vsevolod Ilarionovitch Pudovkin.

más amplio. El concepto de movimiento abarca *todas las influencias afectivas* del fragmento de montaje. El montaje está basado aquí en el característico *sonido emocional* del fragmento, de su dominante, El *tono* general del fragmento.

No quiero significar con esto que el «sonido» emocional del fragmento deba de ser medido «impresionísticamente». Las características del trozo de montaje a este respecto pueden ser medidas con tanta exactitud como en el caso más elemental de medida «con la regla» en el montaje métrico. Pero las unidades de medida son diferentes, como también lo son las cantidades a medir.

Por ejemplo: el grado de vibración de la luz en un fragmento no puede ser evaluado solamente por un elemento lumínico de selenio, pues cada graduación de su vibración es perceptible a simple vista. Si otorgamos a un fragmento la designación comparativa y emocional de «más lóbrego», podemos también encontrarle un coeficiente matemático para su grado de iluminación. Éste es un caso de «tonalidad lumínica». O si el fragmento es descrito como poseedor de un «sonido agudo» es posible encontrar, por detrás de esta descripción, los diversos elementos agudamente angulosos dentro del cuadro en comparación con otros elementos de distinta forma. En éste un caso de «tonalidad gráfica».

El trabajo con combinaciones de diversos grados de focos flexibles, o con diversos grados de «efectos agudos», vendría a ser un típico uso del montaje tonal.

Tal como he dicho, esto debería estar basado sobre el *dominante* «sonido» emocional de los fragmentos. Un ejemplo: la «secuencia de la niebla» en *Potiomkin* (que precede a la escena en que la muchedumbre expresa su dolor sobre el cuerpo del marinero Vakulinchuk). Aquí el montaje se fundamenta exclusivamente en el «sonido» emocional de los fragmentos, en las vibraciones rítmicas que no afectan a las alteraciones espaciales. En este ejemplo resulta interesante destacar que, junto al tono básico dominante, también opera una secundaria y accesoria dominante *rítmica*. Esto eslabona la construcción tonal de la escena con la tradición del montaje rítmico, cuyo desarrollo más elevado lo constituye el montaje tonal. Y, de igual manera que el montaje rítmico, éste es también una variación especial del montaje métrico.

Esta dominante secundaria es expresada por medio de movimientos cambiantes escasamente perceptibles: la agitación del

agua; el ligero balanceo de los buques anclados y las boyas; la niebla que sube lentamente; las gaviotas que se posan suavemente sobre la superficie del mar.

Hablando estrictamente, éstos son también elementos de un orden *tonal*. Estos movimientos que obran más en concordancia con las características tonales que con las espaciales-rítmicas. Aquí los cambios, espacialmente inconmensurables, son combinados según su «sonido» emocional. Pero el indicador principal para la reunión de los fragmentos era el que estaba de acuerdo con su elemento básico: las vibraciones lumínico-ópticas (grados variables de «bruma» y «luminosidad»). Y la organización de estas vibraciones revela una completa identidad con una armonía medida en música. Además, este ejemplo proporciona una demostración de consonancia al combinar el movimiento como un *cambio* y como una *vibración lumínica*.

En este nivel del montaje el incremento de la tensión es producido también por medio de una intensificación de la misma dominante «musical». Un ejemplo especialmente claro de tal intensificación nos lo suministra la secuencia de la cosecha diferida, en *Lo viejo y lo nuevo*⁷. La construcción de este film, tanto en su tonalidad como en esta secuencia particular, adhiere a un básico proceso constructivo. A saber: el conflicto entre el *argumento* y su *forma tradicional*.

Las estructuras emotivas aplicadas a un material no emocional. El estímulo es transferido de su uso acostumbrado como situación (por ejemplo, como suele ser usado el erotismo en los films), a estructuras paradójicas en el tono. Cuando es finalmente descubierto, el «pilar de la industria» es un mecanógrafo. El héroe toro y la heroína vaca se casan afortunadamente. No es el Santo Grial el que inspira a ambos la duda y el éxtasis, sino una desnatadora⁸.

⁷ Film igualmente conocido como *La línea general* (*Generalnaia linia* | *Staroie i novoe*, 1926-1928), de Sergei Mikhailovitch Eisenstein.

⁸ Había un paralelo con la conclusión irónica de *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, 1923), de Charles Spencer Chaplin, en el primitivo final que había sido proyectado para *Lo viejo y lo nuevo*. Este film es, podemos decirlo de paso, un film único en cuanto al número de referencias (tanto argumentales como de estilo) que tiene con otros: la secuencia del «pilar de la industria» construye retonalmente su sátira sobre un similar aunque serio episodio de *El fin de San Petersburgo*, de Pudovkin; el triunfo del tractor es una pomposa parodia de un film de persecuciones del Salvaje Oeste, etc. Hasta *Las tres edades* (*The Three Ages*, 1923), de Buster Keaton y Edward F. Cline, fue reflejada conscientemente en la estructura primitiva de *Lo viejo y lo nuevo*. (Según lo acota Jay Leyda en el original en inglés.) (N. del T.)

Por tanto, lo temático *menor* de la cosecha está resuelto por lo temático *mayor* de la tempestad, de la lluvia; e incluso las mieses acumuladas —tema mayor tradicional de la fecundidad bajo el calor del sol— son por sí mismas una resolución del tema menor al aparecer mojadas por la lluvia.

Aquí el incremento de la tensión proviene, por un esfuerzo interno de un inexorable coro dominante, por medio de la creciente sensación dentro del fragmento, de la «opresión antes de la tempestad».

Como en el ejemplo precedente, la dominante tonal —el movimiento como una vibración lumínica— está acompañada por una dominante rítmica secundaria, esto es, el movimiento como un cambio.

En la creciente violencia del viento, sintetizada en una transferencia de corrientes de aire a torrentes de agua, está expresada la definida analogía existente con la transferencia efectuada de los pies que descienden las escaleras al cochecito que cae rodando⁹.

En la estructura general, el elemento viento-lluvia en relación con la dominante puede ser identificado con el vínculo existente en el primer ejemplo (la niebla del puerto) entre su balanceo rítmico y su afocalidad reticular. Realmente, el carácter de la interrelación es enteramente diferente. En contraste con la consonancia del primer ejemplo, tenemos aquí el reverso.

La transformación del cielo en una masa negra y amenazadora está contrastada con la fuerza intensamente dinámica del viento, y la solidificación que implica la transición de corrientes de aire a torrente de agua es intensificada por las faldas de las mujeres dinámicamente henchidas por el viento y las esparcidas gavillas de la cosecha.

Aquí la colisión de las tendencias —una intensificación de lo estético y una intensificación de lo dinámico— nos da un claro ejemplo de la disonancia en la construcción del montaje tonal.

Desde el punto de vista de la impresión emocional, la secuencia de la cosecha ejemplifica lo trágico (activo) menor, en distinción de lo lírico (pasivo) menor de la secuencia de la niebla en el puerto.

Resulta interesante destacar que en ambos ejemplos el montaje crece con el creciente cambio de su elemento básico —*el color*—: en el «puerto», desde el gris oscuro hasta el brumoso blanco

⁹ Se refiere a la secuencia de las «escaleras de Odesa» en *Potiomkin*.

(analogía con la vida: el amanecer); en la «cosecha», de una luz gris a un negro plomizo (analogía con la vida: la proximidad de la crisis). Es decir, a lo largo de un línea de vibraciones lumínicas que incrementan su frecuencia en un caso y la disminuyen en el otro.

Una construcción basada en una métrica sencilla ha sido elevada a una nueva categoría de movimiento, una categoría de la más elevada significación.

Esto nos lleva a una categoría de montaje que podríamos denominar acertadamente:

4. *Montaje armónico*

Según mi opinión, el montaje armónico (tal como es descrito en el ensayo precedente) es orgánicamente el desarrollo más elevado a lo largo de la línea del montaje tonal. Como lo he indicado, se distingue de este último por el cálculo colectivo de todos los requerimientos de cada fragmento.

Esta característica eleva la impresión de una coloración melódicamente emocional hasta una percepción directamente fisiológica, y representa también a un nivel relacionado con los niveles precedentes.

Estas cuatro categorías constituyen *métodos de montaje*. Y se convierten en *construcciones* de montaje propiamente dichas cuando entran en relaciones de conflicto la una con la otra, como en los ejemplos citados.

Dentro de un esquema de relaciones mutuas, repercutiendo y chocando entre sí, se trasladan hacia un tipo de montaje más y más fuertemente definido, cada una de ellas creciendo orgánicamente de la otra.

De este modo la transición de lo métrico a lo rítmico se efectúa en el conflicto entre la longitud de la toma y el movimiento dentro del cuadro.

El montaje tonal proviene del conflicto entre los principios rítmicos y los tonales del fragmento.

Y, finalmente, el montaje armónico que resulta del conflicto entre el tono principal del fragmento (su dominante) y la armonía.

Estas consideraciones suministran, en primer lugar, un interesante criterio para la apreciación de la construcción del montaje desde un punto de vista «pictórico». El pictoricismo es contrasta-

do con lo «cinemático», la estética pictoricista con la realidad fisiológica.

Resulta ingenuo discutir acerca del pictoricismo de la toma cinematográfica. Éste es un rasgo típico de aquellas personas que poseen una decente cultura estética, pero que nunca la han aplicado lógicamente al cine. A esta clase de pensamiento pertenecen, por ejemplo, las observaciones que Kasimir Severionovitch Malevitch arguyó sobre la cinematografía¹⁰. Ni a un novicio se le ocurriría el analizar la toma desde un punto de vista idéntico al que se utiliza cuando se juzga un paisaje pictórico.

Lo que sigue puede ser observado como un criterio del «pictoricismo» de la construcción del montaje en su sentido más amplio: el conflicto debe de ser resuelto dentro de una u otra categoría de montaje, sin permitir que el conflicto intervenga como una de las diferentes categorías del montaje.

La verdadera cinematografía comienza solamente con la colisión de varias modificaciones cinemáticas de movimiento y vibración. Por ejemplo: el conflicto pictórico de la figura y el horizonte (no tiene importancia que sea un conflicto en lo dinámico o en lo estático). O la alternación de fragmentos iluminados de manera diferente únicamente desde el punto de vista de antagónicas vibraciones lumínicas, o de un conflicto entre la forma de un objeto y su iluminación, etc.

Debemos también definir lo que caracteriza a la influencia de las diversas formas de montaje sobre el complejo sicofisiológico de la persona en el fin percibido.

Lo primero, la categoría métrica, se caracteriza por un rudo MOTIVO-FUERZA, capaz de impeler al espectador a reproducir exteriormente la acción percibida. Por ejemplo, la contienda de la siega en *Lo viejo y lo nuevo* está compaginada de este modo. Los diferentes fragmentos son «sinónimos», conteniendo un sencillo movimiento de siega de un lado a otro del cuadro; y no pude menos que reír al ver a los miembros más impresionables del auditorio balanceándose de un lado al otro, y a una creciente proporción de velocidad a medida que los fragmentos eran acelerados por medio del acortamiento de sus longitudes. El efecto era

¹⁰ Fundador de la escuela suprematista de pintura en 1913, a la que definió como «la supremacía de sentimiento de la pura percepción en las artes pictóricas, o sea, la experiencia de la no objetividad». Eisenstein se refiere a ciertas trivialidades que expresó Malevitch sobre las limitaciones «fotográficas» y naturalistas del cine (*N. del T.*).

igual al que consigue una banda de percusión al ejecutar un sencillo aire de marcha.

He señalado a la segunda categoría como rítmica, también podría denominarla PRIMITIVO-EMOTIVA. Aquí el movimiento es calculado más sutilmente, pues aunque la emoción es también un resultado del movimiento, éste no es un cambio externo meramente primitivo.

La tercera categoría —la tonal— podría también ser llamada MELÓDICO-EMOTIVA. En ella, el movimiento, que ha cesado ya de ser un simple cambio en el segundo caso, cruza claramente hacia el interior de una vibración emotiva de un orden todavía superior.

La cuarta categoría —un fresco chorro de puro fisiologismo, así era— reverbera a la primera categoría en el más alto grado de intensidad, adquiriendo asimismo un grado de intensificación por su directa *fuertza motriz*.

En música, esto se explica por el hecho de que desde el momento en que las armonías pueden ser oídas paralelamente con el sonido básico, también pueden ser notadas las vibraciones, las oscilaciones que cesan de impresionar como tonos y que comienzan a funcionar más como desplazamientos puramente físicos de la impresión percibida. Esto se refiere particularmente al timbre fuertemente pronunciado de los instrumentos con una gran preponderancia de la armonía principal. La sensación de desplazamiento físico es algunas veces también alcanzada de un modo literal: repiqueteo de campanas, órgano, redobles de tambor muy espaciados, etc.

En algunas secuencias, *Lo viejo y lo nuevo* logra efectuar uniones de las líneas tonales y armónicas. Algunas veces hasta incluso llegan a estar en conflicto con las líneas métricas y rítmicas. Como en los diversos «enredos» de la procesión religiosa: aquellos que caen de rodillas ante los iconos, los cirios que se derriten, los balbucesos de éxtasis, etc.

Es interesante apuntar que, al seleccionar los fragmentos para el montaje de esta secuencia, nos proporcionamos a nosotros mismos inconscientemente las pruebas de la esencial igualdad existente entre el ritmo y el tono, logrando establecer esta unidad gradacional de una manera mucho mejor que la que yo había establecido previamente entre los conceptos de toma y montaje.

De este modo, el tono es un nivel de ritmo.

Para beneficio de aquellos que se alarman ante semejantes reducciones a un común denominador y ante la expansión de las

propiedades de un nivel dentro de otro con el solo objeto de la investigación y la metodología, recordaré aquí la sinopsis de Lenin sobre los elementos fundamentales de la dialéctica hegeliana:

Estos elementos pueden ser presentados más detalladamente del siguiente modo:

[...]

10) un infinito proceso para revelar *nuevos* aspectos, relaciones, etc.;

11) un infinito proceso para profundizar la percepción humana de las cosas, las apariencias, los procesos, etc.; desde la apariencia a la esencia y desde la esencia menos profunda hasta la más profunda;

12) desde la co-existencia hasta la causalidad, y de una forma de conexión e interdependencia a otra más profunda y general;

13) repetición, en el más alto nivel, de los rasgos conocidos, los atributos, etc., de lo más bajo, y

14) el regreso por así decirlo, a lo antiguo (negación de la negación)...¹¹

Después de esta cita deseo definir a la siguiente categoría de montaje, una categoría aún más superior:

5. *Montaje intelectual*

El montaje intelectual no es un montaje de sonidos armónicos generalmente fisiológicos, sino de sonidos y armonías de una especie intelectual: esto es, el conflicto, yuxtaposición de las acompañadas influencias intelectuales.

La cualidad gradacional está aquí determinada por el hecho de que no existe diferencia, en principio, entre el movimiento de un hombre que se balancea bajo la influencia de un elemental montaje métrico (véase arriba) y el proceso intelectual dentro de éste, pues el proceso intelectual es la agitación misma, pero en el dominio de los centros nerviosos superiores.

Y si, en el caso citado, bajo la influencia de un «montaje jazzístico» las manos y las rodillas de uno tiemblan rítmicamente,

¹¹ V. I. Lenin, *Filosofskie tetradi*.

en el segundo caso tal temblor, bajo la influencia de un grado diferente del requerimiento intelectual, se produce exactamente de la misma manera a través de los tejidos de los sistemas nerviosos superiores del aparato pensador.

Aun cuando juzgados como «fenómenos» (apariencias) parecen diferentes de hecho, desde el punto de vista de la esencia (proceso) son indudablemente idénticos.

Aplicando la experiencia de trabajar a lo largo de las líneas más bajas hasta las categorías de un orden más elevado, esto proporciona la posibilidad de llevar el ataque dentro mismo del verdadero corazón de las cosas y los fenómenos. De este modo, la quinta categoría la constituye la ARMONÍA INTELECTUAL.

Un ejemplo de esto puede ser encontrado en la secuencia de los «dioses» en *Octubre*¹², donde todas las condiciones necesarias para sus comparaciones dependían exclusivamente del sonido intelectual —de clase— de cada fragmento en su relación con Dios. Digo de clase, pues aun cuando el principio emocional es universalmente humano, el principio intelectual está profundamente influenciado por la clase social. Estos fragmentos fueron reunidos en concordancia con una escala intelectual descendente, haciendo retroceder el concepto de Dios hasta sus orígenes, forzando al espectador a que perciba este «progreso» de una manera intelectual¹³.

¡Pero éste, por supuesto, no es todavía el cine intelectual sobre el cual he pregonado tanto en los últimos años! El cine intelectual será aquel que resuelva el conflicto-yuxtaposición de las armonías fisiológicas e intelectuales. El cine intelectual será aquel que construya una forma completamente nueva de cinematografía: la realización de una revolución en la historia general de la cultura, construyendo una síntesis de ciencia, arte y militancia de clase.

En mi opinión, el problema de la armonía es de un vasto significado para el futuro de nuestra cinematografía. Por esta razón debemos estudiar lo más atentamente posible su metodología y conducir la investigación dentro de sus más estrictos límites.

¹² *Oktyabr* (1927-1928), de Sergei Mikhailovitch Eisenstein.

¹³ Esta secuencia fue omitida de la mayoría de las copias norteamericanas de *Los diez días que conmovieron al mundo*, título con que se conoció esta película en el extranjero, por estar basada en el relato homónimo de John Reed (*N. del T.*).