

El estudio Mejrabbpom⁴

Del miércoles 24 de noviembre al jueves 10 de diciembre, la Filmoteca de Catalunya programa un ciclo dedicado al estudio de producción soviético Mejrabbpom (1924-1936). Este estudio era seguramente el mejor de la época en toda la Unión Soviética, porque tenía algo que los otros no tenían: estaba financiado desde el exterior, a través del Socorro Rojo Internacional. (Su sigla en ruso es precisamente *Mejdunrodnaia RAbotchaia Pomochtch*. Durante doce años intentaron hacer un tipo de cine que, sin ser vanguardista, no desmerecía ante el occidental. *Mejrabbpom ou l'aventure du cinéma privé au pays des bolcheviks*, Les Dossiers de Musée d'Orsay, París, 1996. A pesar del título —“cinéma privé” es totalmente desafortunado—, el libro es excelente. François Albera, Ekatherina Khokhlova, Marilyne Fellous, Valérie Posener, Rachid Yanguirov, Borís Pavlov y Oksana Bulgakova son sus colaboradores.)

Las películas del ciclo son: **Aelita** (1924) de Iakob Protazanov, **El sastre de Torjok** (1925) de Iakob Protazanov, **La madre** (1926) de Vsevolod Pudovkin, **El cuarenta y uno** (1926) de Iakob Protazanov, **El beso de Mary Pickford** (1927) de Serguei Komarov, **El camarero del restaurante** (1927) de Iakob Protazanov, **El fin de San Petersburgo** (1927) de Vsevolod Pudovkin, **La muchacha de la sombrerera** (1927) de Borís Barnet, **La casa de la plaza Trubnaia** (1928) de Borís Barnet, **El águila blanca** (1928) de Iakob Protazanov, **La fiesta de San Jorge** (1930) de Iakob Protazanov, **El camino de la vida** (1932) de Nikolai Ekk, **Okraina** (1933) de Borís Barnet y **La revuelta de los pescadores** (1934) de Erwin Piscator.

Su historia

En 1921, al lanzarse la Nueva Política Económica, había un solo cine en funcionamiento en toda la Unión Soviética. Lo que quedaba en las salas de cine había sido utilizado por la gente para quemar (ante la falta de combustibles). Los estudios también habían sido saqueados. Las máquinas habían sido desmanteladas o vendidas al escapar del país por el sur. Película virgen no había: no se producía en el país. Con muchos esfuerzos, se logró conseguir película negativa para algunos corresponsales en la Guerra Civil (1918-1921), pero en cambio no había emulsión en positivo para tirar las copias. El estudio Russ (futuro estudio Mejrabbpom) consiguió rodar —casi siempre a toma única— **Polikushcka** (1919), pero no se estrenó nunca en el país por falta de película para tirar las copias. Lo mismo ocurrió con la película que era unánimemente valorada como pionera del cine proletario: **La huelga** (1924), de Eisenstein, tuvo que esperar un año entero antes de que se dispusiera de película suficiente para tirar las copias. La crisis de película virgen duró hasta 1924, cuando a través de Mejrabbpom se regularizó la importación de negativo.

En junio de 1922, *Polikushcka* y otros cuatro cortos se estrenaron en Berlín, para ayudar a las víctimas del hambre en la región del Volga. La campaña contra el hambre fue organizada por el Socorro Rojo Internacional alemán, fundado para la ocasión por Willy Münzenberg, miembro del comité central del Partido Comunista Alemán, parlamentario y miembro de la Internacional Comunista (Willy Münzenberg, una referencia constante en el movimiento comunista de la era de Weimar, tiene una bibliografía en castellano reciente: Babette Gross: *Willy Münzenberg. Una biografía política*, Ikusager, Vitoria, 2007). Viendo la penuria del sector cinematográfico soviético, Münzenberg tuvo la idea de contribuir a mejorarla mediante una empresa conjunta alemana-soviética, financiada y equipada por el Socorro Rojo Internacional. Así nació, el primero de agosto de 1924, el estudio Mejrabbpom-Russ, fusión del estudio ruso con el dinero alemán.

Muy pronto, Mejrabpom decide exportar su producción al extranjero, como forma de propaganda de la Unión Soviética pero, sobre todo, como medio de conseguir divisas para un país que sale destrozado de la Guerra Civil. En 1925, hicieron una primera venta a la firma Lloyd concerniente a trece películas. En 1927 consiguió colocar en Alemania diecinueve películas. Para agilizar su circulación, Münzenberg funda además una distribuidora —que pronto será también productora—: Prometheus, que poco a poco se convierte en el único distribuidor de películas soviéticas, hasta que es boicoteada por la industria alemana y se ve obligada a declararse en quiebra en 1932.

En la Unión Soviética, sin embargo, las películas cosechaban notables éxitos, cada vez mayores. En 1928 el estudio alquila cinco cines (dos en Leningrado y tres en Moscú) para difundir sus películas. En 1929 la producción alcanza los quince largometrajes de ficción, cifra que no superará.

El estudio se caracterizaba porque no le faltaba de nada y navegaba —relativamente— en la abundancia. Tenía película, buenas cámaras, equipos de iluminación, etcétera. En 1927 trabajaban en el estudio trescientas personas. A lo largo de los doce años Mejrabpom repartió su producción en ficciones (113 películas), documentales o *kulturfilms* (260 películas, sobre todo cortometrajes) y cintas de animación (49 cortos).

En agosto de 1928 el estudio cambia de nombre y a partir de entonces se llamará Mejrabpom-film, pasando a depender exclusivamente del comité central del Socorro Rojo Internacional. El 16 de noviembre de 1931, el consejo de los comisarios del pueblo decide poner fin a las operaciones de exportación de Mejrabpom, creando el Intorgkino, que asumirá las ventas al extranjero.

En 1935, el progresivo acoso de los nazis en Alemania obliga al Socorro Rojo Internacional a cesar sus actividades y, por tanto, deja de prestar el apoyo necesario al estudio, porque la mayoría de las secciones extranjeras están apoyando a la República española en plena guerra civil. Al cerrarse el flujo de capital, cambió también la actitud del gobierno soviético. Desde el principio, el estudio recibió todo tipo de críticas (especialmente la de fomentar “un gusto burgués”), pero el Estado fue muy cauto de inmiscuirse mientras recibió dinero extranjero. Entonces, ya sin dinero de por medio, el 8 de junio de 1936 el comité de los asuntos artísticos juzgó dar por terminada la experiencia de Mejrabpom, y el estudio cerró sus puertas.

Su estructura

El objetivo básico de Münzenberg consistía en dar una salida al cine soviético, convencido —como Lenin, por lo demás— de que “las películas son un instrumento más potente que la prensa”. Pero el propósito de Moissei Aleinikov, jefe del estudio, era menos etéreo: producir películas que fueron a la vez atractivas y divertidas. Como señala François Albera, “este reconocimiento de una dimensión entretenida y lucrativa por parte de los responsables del país conducía a que se dejase de encarar el cine en la sola perspectiva de las vanguardias, cuyo propósito estaba, desde el principio, en conflicto con las autoridades”. Dicho de otro modo: las vanguardias (de Eisenstein a Dovjenko, pasando por Dziga Vertov) no eran atractivas para el público soviético y, sobre todo, no eran lucrativas.

Así, por ejemplo, en 1926, después de ***El acorazado Potemkin*** (1925), Serguei Eisenstein y Grigori Alexandrov pidieron entrar en la sociedad, recibiendo una rotunda negativa. Por esas mismas fechas, Aleinikov se negó a dar trabajo a la actriz Alexandra Khokhlova, porque su

físico podía ser desagradable para el público.

Los objetivos de Mejrabpom eran llegar al público de las ciudades, y sobre todo, al espectador que iba a las salas de cine (no el público obrero que veía películas en los sindicatos). Para ello, contaban con varias bazas:

- La creación de un «colectivo artístico» de realizadores fijos trabajando para el estudio. Iakob Protazanov (el único cineasta reconocido en 1924), pero también directores que empezaban como Iuri Jéliabujski, Vsevolod Pudovkin, Boris Barnet, Serguei Komarov, Léonid Obolenski y Igor Savchenko;
- La constitución de un departamento de guiones, al estilo de los estudios norteamericanos. Los guiones que salían de este departamento eran “guiones de hierro”, en los que todo estaba previsto, desde la longitud hasta el encuadre. Valentin Turkin, Nathan Zarkhi, Gregori Grebner, Oleg Léonidov fueron los principales guionistas. A finales de 1926 entraron también Viktor Schlovski y Ossip Brik, animadores de la revista *Lef*, que intentaran hacer un cine de ficción con grandes dosis de documental;
- Un colectivo de actores fijo, en algunos casos bajo contrato en exclusiva (Ivan Moskvine, por ejemplo). En la práctica, fue la práctica totalidad de actores del Teatro del Arte (MKhAT). Intentaron convencer a Constantin Stanislavski, pero lo aterraban los focos. Vsevolod Meyerhold intervino en ***El águila blanca*** (1928). Pero el éxito indiscutible se debió al actor cómico Igor Ilinski —discípulo de Vsevolod Meyerhold—, que hizo que sus películas recaudaran veinte veces más que las películas más ortodoxas. Las ocho películas que hizo de protagonista fueron las más rentables económicamente de toda la producción del estudio y del cine soviético de los años veinte;
- La apertura de la oferta mediante una “política de géneros”. Mejrabpom intentó ofrecer títulos que cubrieran todos los géneros posibles: el drama ***El camarero del restaurante***, 1927, de Protazanov); la comedia (las películas de Borís Barnet o las interpretadas por Igor Ilinski); las de aventuras (***Dzulbars***, 1936, de Vladimir Shnejderov, una especie de Rintintín); las policíacas (***Miss Mend***, 1925, de Fedor Otep y Boris Barnet); la reconstrucción histórica (***El águila blanca***, 1928, de Protazanov); la película revolucionaria (casi todas las de Pudovkin, en particular ***La madre***, ***El fin de San Petersburgo***, ***Tempestad sobre Asia*** o ***Desertor***); el documental como género (***Tres cantos a Lenin***, 1935, de Dziga Vertov) o las películas de animación (donde encontramos el equipo de Nikolai Khodataev).

También intentaron el camino de las coproducciones, pero fue contraproducente y en algunos casos hubo que terminarlas lejos de donde estaba previsto rodarlas (por el ejemplo, ***Desertor*** de Pudovkin). En cambio, su óptimo utillaje sirvió para que rodara la primera película sonora soviética, ***El camino de la vida*** (1931) de Nikolai Ekk.

Lo que revela

El éxito de sus producciones acredita en parte los objetivos del estudio. Es cierto que no encontraron solución al problema más acuciante de todo el cine soviético en los años veinte: ¿cómo hacer cine para una sociedad campesina? Pero hay que decir que los otros (sean las vanguardias o los fautores del cine más comercial), tampoco lo hicieron. El problema que más tinta hizo correr, quedó sin solución.

Por lo demás, deseos y realidades no suelen ir unidos. Por ejemplo, el esperado retorno de Protazanov con **Aelita** (1924) fue un rotundo fracaso en la Unión Soviética (aunque, en cambio, fue bien su distribución por Europa, más por el vestuario que por la dirección). Por el contrario, **La cigarrera de Mosselprom** (1924) de Iuri Jéliabujski consiguió de inmediato un éxito de público asombroso, gracias a Ilinski en el papel protagonista. Sin embargo, Protazanov hizo una película sin Ilinski que será igual de exitosa que aquellas: **El cuarenta y uno** (1926), que incluso tendría un *remake* en 1956.

Sin embargo, la invención de la comedia tenía una barrera importante: ¿qué podía ser risible? Por parte del espectador, pero también por parte del estado. ¿Qué risa podía ser considerada contrarrevolucionaria? (En parte, la reflexión de Borís Barnet está traducida al castellano: “Observaciones sobre el cine cómico”, en *Proyecciones de cinema* núm. 5, Barcelona, marzo de 2003.) Las comedias de Barnet no se basan en la comicidad de un actor —como hace Protazanov con Ilinski—, sino que se basan en un dispositivo de guión mucho más elaborado. Esto le convirtió también en un “cineasta bajo sospecha”.

Mejrabpom recibió dos de los tres encargos para el décimo aniversario de la revolución de octubre (El tercero fue **Octubre**. El cuarto, un documental, ni se le cita: *La caída de la dinastía Romanov*, de Esfir Shub.). Barnet rodó **Moscú en Octubre**, donde aparecían Bujarín y otros muchos revolucionarios moscovitas (pero no Stalin, que estaba en Petrogrado). La película se pasó una vez, pero no fue autorizada y se archivó. Actualmente, a la copia conservada le faltan tres bobinas (precisamente donde estaban los revolucionarios que fueron víctimas del Gran Terror de 1937). Barnet no fue el único que tuvo problemas. Joris Ivens fue invitado a rodar **Komsomol** (1932), pero tuvo numerosos problemas por una canción! La película de Ivens no vio nunca la luz en la Unión Soviética.

En 1936 Barnet volvió a tener un encontronazo con el estado, al rodar la película **Por el azur de los mares**. La protagonista femenina tontea con los dos protagonistas masculinos, pero ya está casada con un marino de la armada. La película es un canto a la libertad de la mujer, pero no lo interpretaron así los responsables del gobierno, que vieron un “error burgués” en la película, un insulto a las mujeres de los soldados y un nuevo error del estudio (Josep Torrell: “Una brisa fresca junto al Caspio”, en *Sin Permiso*, Barcelona, 5-X-2008). A tenor de las críticas, el cierre se cernía ya sobre el estudio.

Con la vista puesta en el después, la experiencia de Mejrabpom destaca por varios aspectos. Llevó a la Unión Soviética película virgen en cantidad y pertrechó un estudio en condiciones, en un momento muy crítico para la cinematografía soviética. Si bien desatendió la vanguardia (desatención sólo hasta cierto punto: cuando Dziga Vertov empezaba a estar en dificultades, Mejrabpom le financió *Tres cantos a Lenin*), permitió trabajar a Iuri Jéliabujski, Vsevolod Pudovkin, Boris Barnet e Igor Savchenko, a la vez que ofrecía trabajo

a realizadores extranjeros como Joris Ivens y Erwin Piscator. Mientras los estudios oficiales veían proliferar los burócratas, la gente de cine continuó llevando los asuntos del estudio. En cuanto a las críticas a la política del estudio, en el sentido de su “tendencia burguesa”, eran compartidas, sin embargo, por los demás estudios.

Al disolverse en 1936, quedó un hueco bastante visible. Pudovkin y Barnet tuvieron que trabajar en obras sin interés, meramente de encargo (y vigilados). Aunque la Nueva Política Económica dejó de ser la línea general a final de los años veinte, Mejrabpom aguantó hasta bien entrados los treinta. En 1937, cuando la gran purga, habría sido un contrasentido mantener una empresa que mantenía aún residuos de economía mixta.

Josep Torrell
12/2009