MARTES 17 **21'30 h.** *Entrada libre (hasta completar aforo)*
Salón de actos de la E.T.S. de Ingeniería de Edificación (antigua E.U. de Arquitectura Técnica)

NINOTCHKA (1939) EE.UU. 106 min.

Título Orig.- Ninotchka. **Director**.- Ernst Lubitsch. **Argumento**.- Un relato de Melchior Lengyel. **Guión**.- Charles Brackett, Billy Wilder y Walter Reisch. **Fotografía**.- William Daniels (B/N). **Montaje**.- Gene Ruggiero. **Música**.- Werner R. Heymann. **Productor**.- Sidney Franklin y Ernst Lubitsch. **Producción**.- Metro Goldwyn Mayer. **Intérpretes**.- Greta Garbo (*Ninotchka*), Melvyn Douglas (*conde Léon D'Algout*), Ina Claire (*duquesa Swana*), Bela Lugosi (*comisario Razinin*), Sig Rumann (*Iranoff*), Felix Bressart (*Buljanoff*), Alexander Granach (*Kopalski*), Gregory Gaye (*conde Rakonin*), Edwin Maxwell (*Mercier*) ***v.o.s.e.***

4 candidaturas a los Oscars:
Película, Actriz principal (Greta Garbo), Argumento y Guión original

Música de sala:
STARDUST
Django Reinhardt & Stephane Grappelli

*"La mayor parte del guión de **NINOTCHKA** lo escribimos en casa de Lubitsch: Walter Reisch, Charles Brackett, yo y, sobre todo, el mismo Lubitsch, que solía tener ideas satisfactorias y decisivas, ya que no era fácil convertir en imágenes escénicas esta película cuya acción, cuyo erotismo, debían desarrollarse en las mentes de los personajes. Lubitsch era tremendamente sugerente y no se daba pronto por satisfecho. A menudo, cuando alguien le de daba a leer una secuencia, decía:*
-Aquí necesitamos un par de claros."

Raphaelson, el 'autor de la casa de Lubitsch', recuerda cómo Lubitsch se enfrentaba a los problemas:
"- ¿Qué hacemos aquí? ¿Cómo solucionamos esto? ¿Cómo podríamos decirlo con estilo? ¿Cómo podríamos decirlo de una manera diferente?"

Sobre todo "con estilo" y "diferente". Wilder recuerda todavía que Lubitsch tenía sus mejores ideas en el cuarto de baño:
"Si nuestro trabajo no avanzaba, se iba al cuarto de baño. Si se quedaba allí más de cinco minutos, podíamos estar seguros que volvería con una idea salvadora. A menudo hacíamos chistes sobre esto diciendo que probablemente tenía allí escondido a un "escritor fantasma" para sorprendernos."(...)
(…) *"Lubitsch dirigía sin esfuerzo. También en su caso, solo se percibía la facilidad, la ligereza, una vez terminada la película. Durante el rodaje, se trabajaba más bien en silencio, de un modo poco llamativo y discreto. Esto se debía también a que Lubitsch solo empezaba a rodar cuando habían terminado del todo los trabajos anteriores: el rodaje se llevaba a cabo siguiendo estrictamente el guión y no dejaba nunca que los actores se desviaran del diálogo escrito. Todas las reflexiones y discusiones acerca de las posibles variantes y dificultades se llevaban a cabo antes, mientras se escribía el guión. El rodaje era simplemente la conversión del guión en película."*

"Lubitsch murió en 1947. Al salir del cementerio, Brackett me dijo, sombrío:
-Se acabó Lubitsch.
-Todavía peor –le contesté-, se acabaron las películas de Lubitsch."

En la necrología que Wilder y Brackett escribieron para Lubitsch, se decía:

"Era elegante sin Frou-Frou ni Chi-Chi. Tenía más estilo que Schiaparelli, chispeaba con más fuerza que Lanson, tenía más bouquet que un mercado de flores en Grasse. Fundó su propia escuela. Mucha gente buena estudió con él; han intentado imitarlo, pero siempre ha permanecido inalcanzable. Lo que queremos decir con esto es que sus discípulos, enfrentados a la tarea de tener que filmar una noche de bodas, habrían apostado por los violines. Habrían escrito alusiones y pensado picardías. Lo habrían teñido todo de la luz azulada de la luna y lo habrían rematado con una luz crepuscular. Lo habrían cubierto todo con un fino velo. Pero el maestro, no; Lubitsch, no. A él le importaba un bledo la noche de bodas. La pasó completamente por alto. En lugar de esto, filmó el desayuno de la pareja al día siguiente. Y puso más esmero en la sensualidad con la que la novia abre un huevo pasado por agua, más sensualidad de la que habría provocado el encuentro de dos pares de labios, todavía húmedos, en un beso muy sospechoso para la censura.

Comparados con él, nosotros somos de lo más burdo. A él le bastaba con filmar una puerta cerrada, para que nosotros nos partiéramos de risa imaginando a Chevalier haciendo, detrás de la puerta, las cosas más disparatadas. Él era la mano que movía cuidadosamente una pluma recorriéndonos el espinazo."

Texto:

Billy Wilder & Hellmuth Karasek, **Nadie es perfecto**, Mondadori, 2000.

Proyecto destinado a George Cukor, que abandonó la oferta para incorporarse a **Lo que el viento se llevó**, la producción de **NINOTCHKA** pasó a ser controlada por Greta Garbo, que debió decidir, sobre la marcha, entre Edmund Goulding y Ernst Lubitsch, los dos realizadores ofertados por la Metro. Despejada la incógnita por la Diva, la ocasión era única para que el realizador de **Ángel** intentara arrancar a la Metro el compromiso de financiar dos películas: una, obviamente sería **NINOTCHKA**, y la otra **El bazar de las sorpresas** (*The Shop Around the Corner*), historia largamente acariciada por el creador alemán. Sólo faltaba retocar el guión de **NINOTCHKA**, según un argumento del escritor húngaro Melchior Lengyel coautor junto a Lubitsch del relato que sirvió de base a **Ser o no ser** (To be or not to be, 1942). Adquirido el tratamiento a Lengyel por el representante de la actriz sueca, había que convencer a la Garbo de las bondades comerciales de una comedia para su carrera. Así, el reclamo publicitario de *la Garbo ríe*, que acompañó al lanzamiento del film, hizo fortuna entre el público de todo el mundo.

Enviado a Lubitsch el borrador de **NINOTCHKA**, aquél no tarda en caer en la cuenta de que se encuentra ante un mero esbozo, apenas cuatro hojas sin desarrollar y huérfanas de cualquier posibilidad visual. Con excepción de la anécdota de los comisarios rusos venidos a París para vender una mina de níquel confiscada -el recurso de las joyas llegaría en otro estadio de la redacción del guión- y quedar atrapados por las abundantes tentaciones del mundo capitalista, el personaje de Greta Garbo, la agente enviada a Paris para llamar al orden a los burócratas soviéticos, es una mera sombra, una presencia que vaga por París hasta caer rendida por el amor de un aristócrata desocupado y ver ablandado su corazón de mujer bolchevique. Decidido a darle la vuelta al ínfimo material literario, llama a Walter Reisch, al estar ocupado su habitual colaborador Samuel Raphaelson en **El bazar de las sorpresas**, e incorpora el tándem formado por Billy Wilder y Charles Brackett que tan buenos resultados le había dado en **La octava mujer de Barba Azul**. Traslada la acción al imaginario de Lubitsch, a una París que funciona más como una metáfora que un espacio físico, geográfico y real, casi un decorado al servicio de la historia, con su hotel de puertas giratorias y amplias estancias, su pequeño restaurante romántico, y corolario de una ciudad típica y tópica, que, muy del gusto de los americanos, es la eterna representación de la alegría, y del champagne. Así, **NINOTCHKA** se articula como oposición al maniqueísmo ideológico de la protagonista, a su férrea voluntad por luchar contra los cantos de sirena de Occidente, sin olvidar un rígido dogmatismo personal, frente al gusto por el hedonismo de la vieja Europa, por entender la vida como un deleite de los sentidos, por querer

despojar a *Ninotchka/Lena Yukushowa* (Greta Garbo) de sus objetos y atributos -alusión a las purgas de Stalin o el gag del retrato de Lenin encima de la mesilla de noche-, por hacer de la representación un ritual que va acompañado de una caída de máscaras, de un cambio vital tanto exterior como interior; que viene sutilmente visualizado en el recurso del sombrero comprado por la heroína y escondido en su habitación. Toda la cinta es un canto a la dialéctica del engaño, el vodevil y la comedia de boulevard, a hacer del diálogo una fuente de equívocos constantes, un giro inesperado en cada secuencia, unido todo a una total falta de respeto por todos los ismos políticos.

Mientras la degradación de los tres comisarios rusos, retomados con otras características por Billy Wilder en **Uno, dos, tres** (1961), nace de un aparente deseo de goce por los aspectos más mundanos del capitalismo, hay en el caso de la camarada protagonista una especie de resistencia pasiva a los galanteos del *conde Leon* (Melvyn Douglas), a hacer caso omiso de las técnicas de seducción. Básicamente, el empeño de Greta Garbo era intentar romper con su estereotipo de mujer melodramática y hacer partícipe al espectador de su mutación personal en secuencias como la de la borrachera; motivo de un contencioso entre la intérprete y el realizador.

El epílogo en la quimérica estación de Constantinopla, donde ella ha llegado sin conocer que *Leon* ha urdido un complot para sacarla de Rusia, es la enésima vuelta de tuerca al mundo de Lubitsch, a su deseo de subvertir el aparente formalismo del cine americano de la época y hacer de las convenciones material básico de sus comedias. **La bella de Moscú** (*Silk Stockings*, 1957), remake dirigido por Rouben Mamoulian con Fred Astaire y Cyd Charisse, abandona cierto servilismo hacia el original y desarrolla la historia recurriendo a la propia dinámica de las canciones y los números musicales.

Texto:

Carles Balagué, "Ninotchka" en dossier "La comedia clásica americana, 1ª parte", rev. Dirigido, abril 2003.

Como es sabido, la productora publicitaría la película como la primera en la que la Garbo reía, lo cual no es del todo cierto, por otro lado. Sin embargo, sí era la primera obra abiertamente cómica en la que aparecía la actriz sueca, elemento primordial dentro de esa maniobra mercantil: una actriz altamente prestigiosa interpretando una comedia que, además, sería dirigida por uno de los maestro del género, Ernst Lubitsch. Todo lo anterior no resulta del todo llamativo (a lo largo de la historia del cine estrategias de este tipo se han repetido y no es condicionante de la valoración artística de la obra resultante), pero sí lo es el alto contenido político de la película. Aunque en el fondo **NINOTCHKA** es una comedia romántica, es patente el deseo de llevar a cabo una película en la que el comunismo quede ridiculizado o, como poco, cuestionado, algo que parece no cuadrar demasiado bien en la ecuación anterior en busca de producir una película comercial.

En 1957, Rouben Mamoulian dirigió **La bella de Moscú** (*Silk stockings*), con Fred Astaire y Cyd Charisse, remake musical de **NINOTCHKA**. La película de Mamoulian respeta en gran medida la línea argumental de la obra de Lubitsch introduciendo los números musicales de rigor. Si en **NINOTCHKA** puede decirse que la narración se divide en dos, esto es, la línea política y la línea romántica, estando ambas íntimamente ligadas y bajo el influjo de lo cómico, en **La bella de Moscú** encontramos la misma división y la misma ligazón pero, en este caso, con la ampliación mediante esos números musicales que, en algunos casos, corresponden con secuencias que en el original de Lubitsch estaban resueltas de otra manera o bien con nuevas secuencias que amplían el argumento de la película. Por tanto, en ambos casos el punto de partida es prácticamente el mismo. Sin embargo, la comparación resulta llamativa en tanto a que en la película de Mamoulian la línea romántica funciona más o menos bien, pero no así el comentario político, que se percibe artificioso, mientras que en **NINOTCHKA** existe un mayor equilibrio entre ambas líneas argumentales, eso sí, de manera más bien relativa. **La bella de Moscú** es una producción del año 1957, esto es, un poco después del fin de la llamada caza de brujas de Joseph McCarthy, y se rueda en plena efervescencia de la guerra fría y del extendido anticomunismo de la legislatura de Eisenhower, por lo que el mensaje anticomunista

inherente de **La bella de Moscú** se presentaba como perfecto en la coyuntura del momento y, sin embargo, parece estar de más, como si los responsables de la película hubieran tenido que mantener el comentario político más por respeto al original que por interés. La película de Mamoulian, como buen musical, hace gala de una irrealidad narrativa y visual intrínseca al género así como una total supeditación a sus dos actores principales y a su lucimiento (al igual que **NINOTCHKA** con respecto a la Garbo, curiosamente), elementos que conllevan ese sentido de artificiosidad que se comprende en tanto a la historia romántica y a la cómica pero no tanto al sentido político de la película que, como decíamos, resulta superfluo e innecesario porque da la impresión de que se trata de una línea o excusa argumental que funciona por su cuenta y sin una relación demasiado estrecha con el resto.

En **NINOTCHKA** el contenido político es mucho más relevante que en **La bella de Moscú**, aunque al final quede desvirtuado, o integrado mejor dicho, dentro de la historia de amor, la cual acaba imponiéndose y alzándose como colofón del discurso político. A Lubitsch parece importarle más que a Mamoulian la cuestión política; no se contenta con una simple proclama anticomunista e intenta ir más allá usando, incluso, la propia artificialidad del cine para ello. Con ayuda de sus guionistas (Charles Brackett, Billy Wilder y Walter Reisch), Lubitsch reconstruye en decorados París y Moscú para confrontar dos mundos en aras, en teoría, de lanzar una mirada difamatoria sobre el comunismo frente a la vida capitalista representada por un París de lujo. Tanto un espacio como otro responde a una representación artificial y prototípica de lo que se espera ver: un Moscú de espacios pobres, comunitarios, fríos, desolados, reprimidos, frente a un París libre, rico, alegre, romántico. La imagen es prototípica y simplona, también francamente maniquea. Sin embargo, al final, lo que ocasiona es que la visión de estos dos mundos acabe fusionándose como si fuera el resultado de dos espejos enfrentados cuyas imágenes terminen conformando una sola, porque ambos mundos representan dos ideologías diferentes que conducen al individuo (en este caso a los dos amantes) a no poder vivir libremente. La idea del peligro de toda ideología frente a la libertad individual queda reflejada en las imágenes de **NINOTCHKA** gracias a la artificialidad de sus decorados, de su historia, de la propia intención ideológica de la producción. También debido a que Lubitsch, en realidad, no se tomaba las cosas demasiado en serio, o no del todo.

No, Lubitsch no se tomaba demasiado en serio casi nada, salvo quizá el propio cine y su existencia. De este modo, el interés propagandístico de **NINOTCHKA**, aunque presente, queda desligado de manera explícita del armazón total de la película cuando comienza el romance entre *Ninotchka* y el *conde Leon d'Algout* (Melvyn Douglas) para situarse en un muy segundo plano y, sobre todo, introducido dentro del propio romance. Es decir, la imposibilidad de los dos amantes de estar juntos, separados no sólo de manera espacial, acaba alzándose, en relación con lo dicho más arriba, en el discurso de la película en tanto a que dos personas no pueden estar juntas debido a las invisibles barreras que levantan las ideologías. Y aunque esto es importante para entender la película de Lubitsch, tampoco es del todo fundamental, porque en realidad lo que transmite **NINOTCHKA** es ese sentido lúdico y alegre que poseía casi todo su cine. Hay quien ha dicho que en **NINOTCHKA** se ataca al marxismo desde el marxismo, esto es, a Karl Marx a través de Groucho Marx, sobre todo en las primeras secuencias, quizá lo mejor de la película por su audacia y desparpajo, o, lo que es lo mismo, el totalitarismo a través de la comedia o del absurdo más absoluto. Es posible, pero lo que sí es cierto es que Lubitsch asume el artificio y la irrealidad del cine para construir una historia cuyas bases narrativas, bien analizadas, apenas se sostienen, pero en ello se encuentra gran parte del sentido de la película: el cine, la representación, frente a la realidad del mundo. Volviendo a la película de Mamoulian, en **La bella de Moscú** la artificialidad respondía en algunos aspectos al intento de hacer un cine *alla maniera de* en una época en la que ya no era posible, mientras que en **NINOTCHKA** resalta por su propia naturaleza representacional. Parece como si Lubitsch respondiera a la realidad mediante el cine a través de una historia de amor que surge de la nada y que se resuelve al final de una manera tan imposible como su inicio. Hoy el artificio podría resultar inocente e infantil si no fuera porque estamos acostumbrados en el cine a mecanismos narrativos imposibles, pero vista y analizada con perspectiva, resulta interesante ese juego emprendido por Lubitsch de alejarse de un cine meramente propagandístico para lograr un amplio cuestionamiento de las ideologías, aunque, quizá, los condicionantes de la producción acabaran ocasionando la irregularidad de la película.

Texto:

Israel Paredes, “Comedia y sátira política: Ninotchka”, en dossier “Ernst Lubitsch, 1ª parte”, rev. Dirigido, noviembre 2010.