



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

revistaaisthesis@uc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Lee Penagos, Juan Camilo

El ojo ávido: dos realismos deshechos en Naná de Jean Renoir

Aisthesis, núm. 61, julio, 2017, pp. 43-62

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163252297003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El ojo ávido: dos realismos deshechos en *Naná* de Jean Renoir

The Avid Eye: Two Broken Realisms in Jean Renoir's *Naná*

Juan Camilo Lee Penagos
Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín. Medellín, Colombia
jucleepe@unal.edu.co

Resumen

El artículo analiza la manera en que Jean Renoir en su película *Naná* –adaptación de la novela de Émile Zola– expone la imposibilidad de que exista una “mirada objetiva” en sus personajes. Este trabajo plantea que Renoir muestra dicha imposibilidad a través de técnicas narrativas que cuestionan al mismo tiempo las posibilidades de “realismo” en el séptimo arte. El artículo explica la existencia de “dos realismos” –el narrativo y el descriptivo– constitutivos del texto fílmico, y que son utilizados por Renoir, paradójicamente, para negar la objetividad en la mirada de sus personajes.

Palabras clave: Realismo, Adaptación literaria, Fotografía, Público, Privado.

Abstract

This article analyzes the way in which Jean Renoir, in his film *Naná* –an adaptation of Émile Zola’s novel– shows the impossibility of an “objective point of view” for its characters. It is argued that Renoir shows this impossibility through narrative techniques that question, at the same time, the possibilities of “realism” in cinema. The article explains the existence of “two realisms” –narrative and descriptive– as constitutive of the filmic text, that are used paradoxically by Renoir to deny objectivity in his characters’ point of view.

Keywords: Realism, Literary adaptation, Photography, Public, Private.

Introducción

La adaptación de obras literarias al cine ha sido una fuente constante de films y de incesantes debates. Desde sus comienzos, el cine se abasteció de otras prácticas artísticas y tradiciones culturales: las ferias, el teatro, la fotografía, la literatura. Y también, desde muy temprano, empezó a reclamar y a construir para sí un estatus artístico comparable con el de otras prácticas socialmente más reconocidas, como la literatura y la ópera. Por supuesto que esto no estuvo exento de debate. Como señala Luis Sánchez Noriega, en su artículo “Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente”, ha sido constante la incapacidad de reconocer que el cine pueda realizar obras de características estéticas iguales o superiores a otras artes menos nuevas. Dicho debate se actualiza permanentemente: cada tanto se plantean ciertas falacias que degradan al cine con respecto a la literatura, especialmente cuando se trata de las adaptaciones cinematográficas. Concordamos con Sánchez Noriega cuando sostiene que “hay que valorar la obra en sí, dentro de los medios que utiliza y de la historia de la cultura en que se inscribe, sin dictar sentencias de legitimidad o bastardía ni establecer jerarquizaciones obsoletas” (69).

En el presente artículo estudiaremos una “adaptación” (término discutible pero que asumiremos aquí por razones prácticas) de una novela decimonónica. Dicha adaptación renueva y enriquece los temas, personajes, eventos narrados e interrogantes planteados por la obra literaria, a través de mecanismos que son propios del arte cinematográfico. La novela es *Naná*, de Émile Zola, publicada en 1880 y considerada como parte de lo que se ha llamado “realismo” o “naturalismo”, postura estética a la que adscribía su autor. En 1926, Jean Renoir estrena *Naná*, filme silente basado en la novela homónima, de alto costo de producción y gran fracaso económico para el director. Muchos han considerado esta película como una obra maestra, y una “adaptación” exitosa, debido a que fue capaz de asumir los dilemas de fondo que planteaba la novela de Zola. Según Leo Braudy, en su artículo “Zola on Film: Ambiguities of Naturalism”, *Naná* de Renoir capta de manera magistral uno de los problemas esenciales que aparece no solo en la novela sino en toda la obra de Zola: la cuestión de la (im)posibilidad de una mirada objetiva. Tanto como autor “realista” y como fotógrafo aficionado, a Zola le interesa construir representaciones “objetivas” de la realidad, mostrar las cosas y los seres del mundo de manera “científica”. Sin embargo, en varias de sus obras, a través de sus personajes, Zola problematiza la posibilidad de esta observación desinteresada (Braudy 72). Es este el dilema que, según el mismo Braudy, Renoir logra plasmar en su filme. Cabe anotar que la película asume dicho problema sobre la observación desinteresada de una manera mucho más profunda que la novela: es la cuestión de la mirada no “objetiva” o no “realista” la que se articula en todo el filme.

Para comenzar presentaremos “dos realismos” que consideramos constitutivos del arte cinematográfico: el realismo “narrativo” y el realismo “del instante”. Presentaremos luego cómo estos dos realismos aparecen en el filme de Renoir, de manera paradójica,

estructurados sobre la disyuntiva de la mirada “deseante”, interesada o “subjetiva”. Luego nos centraremos en la cuestión de la desnudez femenina y su relación con la “objetividad” o la mirada científica.

Dos realismos

En su ensayo sobre la poesía de Charles Baudelaire, Walter Benjamin aborda en profundidad la temporalidad que experimenta el sujeto de la modernidad. Dicha temporalidad se encuentra fragmentada: para este sujeto es imposible unir los instantes, darles continuidad, crear un *raccord* (usando un lenguaje cinematográfico) para su experiencia. Los instantes aparecen uno tras otro, sin que la conciencia del sujeto pueda hilarlos a través de un relato (o montaje) que les otorgue coherencia o sentido. Los instantes, pues, son experimentados por fuera del lenguaje: son irrepresentables, dejan al sujeto en una especie de mudez, exceden su capacidad de comprensión. El instante se convierte de esta manera en *shock*, y el *shock* es precisamente lo que no puede insertarse en la narración que constituye la conciencia del sujeto:

La función peculiar de defensa respecto a los *shocks* puede definirse, en definitiva, como la tarea de asignar al acontecimiento, a costa de la integridad de su contenido, un exacto puesto temporal en la conciencia. Tal sería el resultado último y mayor de la reflexión. [...] En caso de funcionamiento fallido de la reflexión, se produciría el espanto, agradable o (más comúnmente) desagradable, que –según Freud– sanciona el fracaso de la defensa contra los *shocks* (Benjamin 97).

El instante del *shock* es un acontecimiento al que el sujeto es incapaz de asignarle un significado concreto y un lugar determinado en su historia vital. Es decir, es un instante que queda aislado de la narración de la conciencia. Esto trae dos consecuencias: el instante se vive como algo ajeno o distante del sujeto que lo vive, y este acontecimiento es captado en su integridad al no verse reducido a ocupar un lugar concreto en una subjetividad.

Si bien esta experiencia puede vivirse con una angustia intensa, también puede ser una fuente de experiencias asombrosas. No solo Baudelaire da cuenta de esto mediante la dualidad de su “Spleen e ideal”, también Hugo von Hofmannsthal, en su “Carta a Lord Chandos”, describe un episodio que podría fácilmente identificarse con un *shock*: la realidad se le aparece con toda su inexplicable presencia, como una experiencia mística, un “revelarse” del instante, un desocultar su misterio, sin que esto signifique la posibilidad de su explicación coherente. Es decir, una experiencia en donde la realidad se aparece como lenguaje divino: lenguaje intraducible. Por tanto, el *shock* permite al sujeto enfrentarse con la realidad en su más cruda presencia, en su faceta innombrable. Dice Hofmannsthal:

Pues se trata de algo totalmente innominado y también probablemente apenas nombrable lo que en semejantes momentos ha llenado, cual recipiente, cualquier aparición de mi entorno cotidiano con un desbordante caudal de vida superior [...] Una regadera, un rastrillo abandonado en el campo, un perro tumbado al sol [...] cada uno de esos objetos, y otros mil parecidos sobre los que de ordinario se desliza el ojo con natural indiferencia, puede de repente adquirir para mí en cualquier momento, que en modo alguno yo mismo pueda dominar, un carácter sublime y conmovedor [...] pero era más, era divino, animal; y era presente, el presente más pleno y más sublime (115).

De esta manera, el *shock* aparece como una vivencia que conecta a quien la vive de una manera radical con el presente, y presenta la realidad sin mediaciones del lenguaje o la subjetividad: no estaríamos errados al decir que si el *shock* es la aparición de lo real “tal cual es”, consiste en una vivencia intensa de “realismo”.

Me interesa resaltar la relación entre el *shock* como vivencia de lo “real” y la aparición de la fotografía. El *shock* y la fotografía ponen sobre la mesa tanto el problema de la temporalidad y su relación con lo instantáneo, como la cuestión del realismo. Así como el *shock* escapa de la temporalidad que subyace a la conciencia de los sujetos y de esa manera presenta una realidad “objetiva”, según Jaques Aumont en su libro *El ojo interminable: cine y pintura*, la fotografía en sus orígenes busca el instante “que no diga nada”, un instante que muestre la realidad en sí misma, sin explicaciones o mediaciones narrativas. De ese modo, la noción de la realidad que se presenta en el instante fotográfico y en el instante del *shock* se opone a la construcción de una verdad a través del lenguaje. Es una realidad que se construye *visualmente e instantáneamente*.

Para explicar las condiciones culturales que hacen posible la aparición de la fotografía en el siglo XIX, Aumont relaciona la pintura moderna –desde la aparición de la perspectiva hasta principios del siglo XIX– con un uso de la imagen que hace depender su interpretación de diferentes formas de texto escrito. Esto se debe, principalmente, a que, de alguna manera, la pintura pretende representar el transcurrir del tiempo, contar una historia. Si bien es difícil hablar de la representación del movimiento en la pintura –pues no hay movimiento “real” dentro de ella–, la teoría del “momento pregnante” intenta precisamente concentrar una historia, una narración, un mito, una enseñanza, al interior de la imagen. Tal construcción de sentido en la imagen generalmente está guiada por un texto externo a la pintura misma. Según Aumont, desde comienzos del siglo XIX, la pintura se aparta de una búsqueda de la “narración”, intenta entonces exponer la realidad sin más, la realidad observada sin imponer un sentido externo o preexistente a su propia imagen. Es decir, se intenta mostrar una realidad que “no diga nada”:

Así, la determinación más directa de la invención de la fotografía debe leerse en ciertos cambios ideológicos básicos que afectaron a la pintura hacia 1800. El nudo de estos cambios es la verdadera revolución que se opera entre 1780 y 1820 en el

estatuto del boceto del natural, con el paso del *esbozo* –plasmación de una realidad ya modelada por el proyecto de un futuro cuadro– al *estudio* –plasmación de la realidad “tal-y-como-es”, por sí misma. [...] Para decirlo brutalmente, bajo la representación de la naturaleza hay siempre un texto más o menos cercano, más o menos explícito. Pero que explica siempre el cuadro y le da su verdadero valor. Ese texto puede ser científico, como en el caso frecuente de los artistas italianos del Quattrocento y del Cinquecento [...] Pero con esta tradición es con la que rompe, o pretende romper, el paisajismo de principios de siglo XIX y después la fotografía. En ambos casos se hace interesante la naturaleza aunque no *diga* nada. [...] Pero en este esfuerzo para captar el momento que huye y a la vez comprenderlo como momento fugitivo y *cualquiera* –para librarse del “instante *pregnante*”–, lo que se constituye es el *ver*: una nueva confianza en la vista como instrumento de conocimiento y, por qué no decirlo, de ciencia (Aumont 32-4).

Lo visible se convierte en fuente de realidad, de ciencia, de verdad, y de ese modo –al igual que la vivencia de Lord Chandos– la imagen fotográfica se inserta en este encuentro con una realidad independiente, válida en sí misma e inenarrable. Esto lo llamaremos “realismo del instante”, que se refiere a la experiencia del *shock* y al nacimiento de la fotografía, y se diferencia, como veremos más adelante, del “realismo narrativo”, que se despliega en el tiempo y se construye a través del lenguaje.

André Bazin estudia la ontología de la imagen fotográfica en su libro *Qué es el cine*. Después de mostrar cómo la fotografía es la expresión de una búsqueda de objetividad –entendida como supresión de lo individual y psicológico– en la representación del mundo, termina el capítulo con la frase “Por otro lado, el cine es un lenguaje” (30). A través de este último comentario, hace referencia a la diferenciación necesaria entre una representación de la realidad “tal y como es” a partir de la representación fotográfica del instante, y la representación de la realidad que puede alcanzarse desde lenguajes articulados, ya sea el literario o el cinematográfico. Es decir, Bazin hace referencia al problema que surge entre instante y narración como inherente al problema de las posibilidades del “realismo” y a la constitución ontológica del arte cinematográfico.

El “realismo”, por supuesto, como venimos insinuando, no puede concebirse de la misma manera en las artes que usan la imagen y en las que usan la palabra, debido a que las primeras captan un instante y las segundas se despliegan en el tiempo. Como muestra Ángel Quintana, en el capítulo “La imagen cinematográfica y los modelos de realismo del siglo XIX” de su libro *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, mientras la pintura y la fotografía se abocan a ser testimonios directos del mundo y a representar las cosas que pertenecen a él, la novela naturalista del siglo XIX se acerca a la descripción de una realidad social. Por tanto, la narración –que se despliega en el tiempo– se convierte en instrumento para mostrar objetivamente las condiciones de la organización humana, en cambio la imagen –que, de algún modo, fija el instante– plasma los objetos tal cual aparecen ante nosotros. Ciertamente, la

novela deberá valerse de descripciones para lograr su meta, descripciones que son mencionadas por Quintana como imágenes descompuestas en palabras. Teniendo en cuenta su vocación realista, cabe mencionar que, el cine clásico intenta ocultar la fragmentación inherente al material proyectado: se podría decir que utiliza métodos narrativos de la novela realista, sacrificando el golpe de realidad objetiva e inmóvil que constituye la imagen fotográfica. Dice Quintana al respecto:

Al repasar sucintamente algunas de las características estilísticas de la novela realista, observamos que la idea de que los lectores percibieran el texto como ese espejo que se constituye en auténtico doble del mundo fue uno de los elementos determinantes para la adopción del grado cero de la escritura fílmica [...] Así, en el fondo, la relación entre la escritura naturalista y el cine no es más que una relación de influencia directa y de apropiación de un modelo privilegiado de creación de un imaginario en el que los códigos narrativos conducen hacia la objetividad y la neutralidad expresiva (102).

El “realismo narrativo” es, pues, heredero directo de la novela naturalista por su ocultación de la fragmentación inherente al texto fílmico, esto es, de las uniones entre fotogramas.

Según esto, el “realismo del instante” –inaprehensible por el lenguaje articulado– debe ser sacrificado en el cine para que se pueda construir un “realismo narrativo” donde los instantes captados por la fotografía son incluidos en un devenir temporal que se constituye como lenguaje: el lenguaje cinematográfico del que habla Bazin y que se puede relacionar con el Modo de Representación Institucional o el énfasis narrativo del cine clásico. Tal tensión entre los dos realismos la consideramos constitutiva del cine. Sin embargo, es importante resaltar que estos dos tipos de realismos tienen una raíz común en la noción decimonónica de la visión en tanto sentido preponderante para la construcción de objetividad y verdad: “Según el código naturalista, la vista aparece como el príncipe de los sentidos, ya que permite objetivar y clasificar el mundo” (100).

La mirada en jaque

Es la misma noción de “mirada objetiva” la que se pone en duda en la obra de Zola. Este influyente escritor naturalista, fotógrafo aficionado, abogaba por una literatura que fuera espejo de la realidad y por un lenguaje que dejara el paso libre a una imagen objetiva del mundo. Leo Braudy, en su esclarecedor artículo “Zola on Film: Ambiguities of Naturalism” expone cómo Zola en sus novelas, a través de muchos de sus personajes, cuestiona la base de su intento naturalista, es decir, la posibilidad de una mirada objetiva o desinteresada, una relación “transparente” o no mediada entre el sujeto y el objeto. Braudy considera que allí estriba una de las características principales de la literatura de Zola que la constituyen como una fuente prolífica de

inspiración para los cineastas, a saber, la pregunta sobre la manera de representar la realidad, implícita en las interrogantes esenciales que pueden hacerse sobre la naturaleza del medio filmico:

Why should Zola provide such a fertile field for directors and scriptwriters in search of material? The answer lies in the nature of naturalism itself. Zola explores in his novels the ways in which social and individual reality can be most appropriately and most accurately represented. This exploration, although perhaps only one of many possible roads for the novel, is essential to the film medium. It throws into bold relief questions about the role of physical detail in defining a scene, and it attempts to deal with the nagging problem of observation itself –the vexed relation of observer and object (Braudy 82).

Es la puesta en duda de la posibilidad de la mirada en tanto procedimiento científico la que se convierte en material fértil para hacer cine. Braudy, después de demostrar que esta puesta en duda está claramente expuesta en las novelas de Zola, pasa a examinar cómo las películas que interpretan el realismo del autor francés a través de un trabajo de reproducción de detalles en la puesta en escena y el vestuario son las que menos captan su espíritu. Por el contrario, aquellas que trabajan sobre el problema de la mirada y su relación con la realidad son las más interesantes. Entre estas destaca *Naná* de Jean Renoir.

Braudy, además, destaca en *Naná* la manera en que los personajes se encuentran imbuidos en la dinámica de la mirada: siempre están observando o siendo observados por otros. Los ejemplos que toma son significativos: la constante presencia de los empleados de Naná, quienes frecuentemente son observadores pasivos de las patéticas escenas de pasión y humillación, así como también los momentos en que los personajes aparecen espiando a través de puertas, rendijas, ventanas, ejemplos sobre los cuales volveremos más adelante. Se podría complementar este acertado y profundo comentario diciendo que no solo en esos momentos sino en el desarrollo total de la acción, la película está marcada por lo que los personajes miran. Es más, se podría postular que el eje central del film –lo que mueve las voluntades de la mayoría de los personajes–, reside en la necesidad de “ver” a Naná desnuda. Incluso el paso de una secuencia a otra muchas veces se justifica diegéticamente a partir de lo que observan los personajes, y los efectos que lo observado tiene en los personajes marcan profundamente cada una de las decisiones que toman. En los personajes hay, entonces, una voluntad de “ver” para saber cómo actuar. También hay que tener en cuenta que el mundo del espectáculo marca decididamente la trama, y se puede interpretar este negocio como la explotación económica de la mirada.

Los “dos realismos” observados en la sección anterior se relacionan con las dos maneras que encontramos en la película de referirse al problema de la mirada: por un lado, las descripciones o presentaciones de los personajes observando o espiando a otros, casi retratos de personas que observan a otras (“realismo del instante”), y,

por el otro, las acciones que transcurren a partir de las consecuencias emocionales que tiene lo observado sobre los personajes (“realismo narrativo”). Veremos, entonces, primero, los recurrentes planos donde personajes espían y a la vez son espíados, luego, examinaremos la acción que primordialmente se mueve a través del deseo de “ver y poseer” el cuerpo desnudo de Naná, y a través también de las consecuencias emocionales de los eventos que son observados. Para terminar, nos detendremos en el problema del teatro como negocio de lo que se ve y su relación con el desnudo femenino.

Observadores observados

Casi todos los personajes principales de la película son introducidos desde su condición de observadores. Al comienzo de la película estos personajes se encuentran en el teatro observando la obra en donde actúa Naná: sus miradas pasan de la obra a los balcones, usan binóculos y/o comentan sobre los otros asistentes que también observan. Cada uno de ellos es mostrado después de que un título nos da a conocer su nombre, alguna característica personal y su rango social (fig. 1 y 2).¹ Los únicos que no son presentados como observadores son Bordenave, Naná y Fauchery. Son ellos tres los que hacen parte del negocio del teatro: productor, actriz y escritor. Así pues, quienes no son presentados como observadores, son precisamente los personajes que controlan lo observable –es decir, el espectáculo– y quienes lucran con el deseo de “ver y poseer”.

Desde el comienzo la película expone frente a nuestras miradas las miradas de sus personajes. Las expresiones y gestos propios del que está mirando “algo” se convierten así en características importantes de cada uno de ellos. Incluso el Conde de Vandevres controla el desborde emocional de su sobrino que se agita al ver la belleza de Naná –desborde que será parte importante del desarrollo de la trama y que podría definir muy bien el carácter del personaje–. En el caso de la Condesa Muffat, la relación con el conde también es descrita a través de la manera en que ella reacciona frente a la mirada de su marido hacia Naná. Además, ella es presentada primero utilizando binóculos, y luego pasamos a lo que bien podría ser un plano subjetivo, con la particularidad de que no hay ninguna convención que lo indique –como el iris cerrado–. Este procedimiento se utiliza varias veces en la película y genera cierta ambigüedad con respecto al punto de vista desde el cual se nos presenta la acción.

Más adelante, cuando el conde entra al camerino de Naná, aparecen varios planos que muestran su condición de observador y su reacción emocional frente a lo visto.

1 Todas las imágenes citadas de aquí en adelante provienen de *Naná* de Jean Renoir.

FIGURA 1



Naná. El conde al inicio de la película.

FIGURA 2



Naná. Condesa Muffat observando a través de binóculos.

Es en esta escena donde la trama principal de la película comienza verdaderamente la relación entre el conde y Naná. La fuerza dramática del rostro del conde mirando a Naná y sus condiciones de vida es lo que nos da a entender la lucha moral que comienza a devastarlo (fig. 3). Sin embargo, la información que tenemos sobre esta lucha moral excede con creces la necesaria para que la narración pueda desarrollarse.

FIGURA 3



Naná. Conde en condición de observador.

Es decir, con menos planos del conde observando a Naná podríamos entender que se ha impresionado por su belleza y comprender los eventos que esto desata. Hay, pues, una intención especial de Renoir por mostrar esos rostros que observan, más allá de las necesidades narrativas.

También en esta secuencia vemos a Bordenave (fig. 4) –el productor de la obra de teatro– después de salir del camerino feliz por el efecto que Naná ha producido sobre el conde, y que ha logrado ver después de espiar durante unos segundos lo que ocurre adentro entre ellos dos. Esta mirada furtiva es igualmente inútil en términos narrativos, pues Bordenave ya había constatado que el conde estaba embelesado por la actriz. Al término de la secuencia, vemos a Bordenave espiando nuevamente (fig. 5), pero en otro lugar: ahora observa el naciente romance entre la condesa y Fauchery. Como lo menciona Braudy, esta subtrama no posee gran importancia en el film; sin embargo, Renoir nos presenta de nuevo a uno de sus personajes como observador.

Es en este sentido que el “realismo del instante” tiene preeminencia sobre el “realismo narrativo” en estos planos. El “realismo del instante”, relacionado con la objetividad de la mirada y la descripción de lo observado “tal cual es”, es utilizado por Renoir para mostrar cómo las subjetividades de los personajes son afectadas por lo que observan, y cómo no existe en ellos una mirada objetiva, puesto que siempre sus intereses personales están de alguna manera transformados por su condición de observadores. En la secuencia descrita en el párrafo anterior, podemos decir que Bordenave observa al conde y a Naná atravesado por el interés de sacar provecho económico del primero a través de la atracción que siente sobre la actriz. Lo que ve el productor de teatro, en este caso, lo hace feliz, puesto que abre las posibilidades

FIGURA 4 y 5



Naná. Personajes espiando una escena que ocurre fuera de campo.

de un enriquecimiento mayor. La mirada del conde sobre Naná se muestra deseante y lujuriosa, y lo afecta de manera negativa: esta atracción desmedida pone en jaque tanto su posición social como su matrimonio y convicciones morales. Por tanto, la mirada de estos hombres es cualquier cosa menos objetiva o científica. Paradójicamente, Renoir utiliza la objetividad de “realismo del instante” —es decir, la supuesta capacidad de la fotografía para describir la realidad sin la distorsión de la emocionalidad humana— con el fin de mostrar cómo los hombres son incapaces de observar desinteresadamente su propia realidad.

Ejemplos de este tipo de miradas abundan en la película, y se extienden desde personajes de poca importancia hasta la misma Naná. Enumeremos algunos: tras una ventana Naná observa al conde realizando algún tipo de negocio con una señora desconocida, esto le da la idea de manipularlo para que la ayude a recuperar su papel en la nueva obra de Bordenave; Bordenave y Fauchery observan a escondidas el beso entre Naná y el conde después de haber sido sobornados para que ella actúe; en la carrera de caballos, el apostador se percata de que ha sido estafado gracias a que espía a Vandevres, mientras el rechazado conde también lo espía, envidioso y atento a sus acciones; Mignon observa furtivamente la humillación del conde, lo que lo conduce al suicidio; Naná entra en pánico al ver el cuerpo muerto de Mignon; entre otros ejemplos. En todos estos casos no existe una sola oportunidad en donde la mirada del personaje sea objetiva o imparcial. Ya lo decía Braudy con respecto a la escena de Naná espionando, pero creemos que aplica para todas las que hemos mencionado: “Once again, the scene does little to advance the plot beyond its suggestion that Nana may be slightly jealous of Muffat. But, in its epistemological implication that Nana too is one among a whole cast of observers and observed, it touches something essential in Zola’s novel” (82). Es, pues, una dimensión epistemológica la que está en juego: la (im)posibilidad de la mirada en tanto fuente de conocimiento objetivo.

Naná o el cuerpo oculto

Como hemos visto, los personajes del film son todos observadores y observados. La importancia de la mirada no solo se manifiesta en la caracterización de los personajes, sino que también en otros aspectos de la película. Por ejemplo, técnicamente, se hace evidente con el uso del fuera de campo en tanto elemento esencial de la narración. Renoir juega contantemente con la relación entre lo que vemos dentro del espacio profílmico y la interacción de los personajes con lo que está fuera de él. En este sentido, el ambiente que genera la película nos induce a pensar que siempre sucede algo que no podemos ver. El clima de celos y desconfianza que viven los personajes con respecto a los posibles engaños de Naná es reforzado, entonces, mediante dicho énfasis en el fuera de campo. Sobre esto, Noël Burch en “Naná o los dos espacios”, capítulo de *Praxis del cine*, señala: “En efecto, este film pone, desde la primera gran escena dramática (el encuentro de Muffat y Naná), como condición esencial de su desarrollo plástico, la presencia de un espacio fuera de campo y cuya importancia iguala a la del espacio del campo” (27, cursivas en el original). Y más adelante: “Pero, después de Naná, solo muy raros (pero muy grandes) realizadores se han servido de hecho de esta dialéctica [campo-fuera de campo] con fines estructurales a escala del film” (33). Además, Burch describe tres mecanismos mediante los cuales la película hace uso del fuera de campo: i) Entradas y salidas de campo por parte de los personajes; ii) La mirada *off* o hacia el fuera de campo; iii) Personajes con parte de su cuerpo fuera del

espacio profilmico. Estos tres procedimientos construyen la atmósfera de la película y estructuran el desarrollo de la acción. Sin embargo, aquí consideraremos solamente su referencia sobre la mirada *off*, ya que apunta, específicamente, a la relación entre mirada y subjetividad.

La importancia del fuera de campo en la presentación de los personajes es decisiva: ellos observan algo que los espectadores aun no podemos ver, y que sin duda nos interesa conocer por los efectos que tiene en los personajes. De hecho, es posible sostener que gran parte de la tensión existente en la película se mantiene a través del deseo que se despierta en el espectador por saber no solo *cómo* miran los personajes, sino *qué* miran. Dice Burch:

A menudo, en *Naná*, una secuencia o sub-secuencia (véase en especial las peripecias de la carrera hípica) empieza por un primer plano o plano cercano de un personaje que se dirige a otro fuera de campo, y a veces la situación es tal, la mirada tan intensa, tan *esencial*, que ese personaje fuera de campo (y por tanto el espacio imaginario en que se encuentra) toma tanta o más importancia que el personaje del encuadre y el espacio de campo (29, cursivas en el original).

Los ejemplos al respecto también son abundantes. Recordemos la dramática escena sobre la humillación a la que es sometido el conde, al ser inducido por *Naná* a comportarse como un perro dócil y hambriento. Ambos son observados tanto por la servidumbre de *Naná* como por George Mignon (fig. 6-7). Luego, *Naná* y el conde se verán horrorizados ante el cadáver de Mignon después de su suicidio, cuerpo que, por cierto, siempre permanece en fuera de campo.

Mientras vemos a estos personajes observar, también nos preguntamos de qué modo *Naná* continúa con su humillación. La presencia tácita del cadáver de Mignon también constituye un elemento central en la narración y actúa como catalizador del último derrumbe emocional de *Naná*.

La narración avanza, entonces, a través de un juego entre lo que vemos y lo que no vemos, pero deseamos ver. Y esto opera no solo a nivel técnico, sino también a nivel de las motivaciones de los personajes principales: el cuerpo de *Naná* es lo que gran parte de los personajes quieren ver y no pueden. De hecho, en la escena donde el conde encuentra a *Naná* cambiándose de ropas en el camerino después de la obra, existe un doble o incluso un triple juego de ocultación del cuerpo de la actriz que podemos ver entre las figuras 8 y 11: sabemos que el conde la mira mientras su cuerpo está en el fuera de campo. Luego la vemos al parecer desnuda detrás de un biombo, pero pronto advertimos que está con alguna ropa puesta. En esta secuencia la trama principal de la película se establece.

Existe otra escena que refiere al cuerpo de *Naná* como algo oculto: cuando ella sale de la tina y se cambia de ropas. Ayudada por Zoé, su criada, se coloca una bata para luego proceder a vestirse. Es decir, del plano que nos muestra a *Naná* saliendo de su baño pasamos a un plano que exhibe sus pantorrillas mientras se viste. Vemos

FIGURA 6 y 7



Naná. Mignon y sirvientes de Naná son testigos de la escena donde el conde es humillado.

caer la bata, y entonces sabemos que Naná está desnuda y que Zoé la está observando. Vemos, luego, que se coloca su ropa y pasamos a otro plano (fig. 12-14).

Es muy interesante ver cómo el objeto del deseo de los personajes aparece oculto también para nosotros, más aún cuando advertimos que Renoir se esfuerza para que notemos que *nos lo está ocultando*. Una cosa es no mostrar a la diva desnuda, y otra es desnudarla en el fuera de campo más inmediato, mientras vemos caer su bata. Se podría comparar, pues, el tipo de manipulación que ejerce Naná sobre sus amantes –al insinuárseles sin entregarse– con la técnica narrativa que Renoir expone al jugar

FIGURAS 8, 9, 10 y 11



8



9



10



11

Naná. Serie de fotogramas aparece oculto el cuerpo de Naná.

FIGURAS 12, 13 y 14



12



13



14

Naná. Fotogramas que ejemplifican cómo aparece la desnudez de Naná en el fuera de campo.

constantemente con nuestro deseo de ver lo que está fuera del espacio profílmico. Es, por tanto, el deseo lo que hace, en buena medida, avanzar la narración del film, y problematizar a los personajes. Es el deseo por el cuerpo de Naná lo que crea gran parte de las situaciones de la película y encadena los sucesivos desvaríos de sus amantes. El deseo por hacer visible lo oculto articula la trama del film tanto para sus personajes como para los espectadores.

El “realismo narrativo” –que veíamos en los primeros párrafos– se construye en la película a través de la articulación del deseo de los personajes y del juego con el fuera de campo con el fin de mantener la tensión frente al espectador. Si entendemos este “realismo narrativo” como el intento por describir objetivamente las relaciones sociales de la humanidad desde una observación imparcial de sus comportamientos, y la película nos muestra cómo a partir de la mirada deseante se constituyen estas relaciones, estamos ante una fuerte paradoja. Es decir, si lo que se nos muestra en el film está condicionado por lo que pueden o no pueden ver los personajes deseantes y parciales, la película misma estaría renunciando a la objetividad de su propia narración. De hecho, teniendo en cuenta que es en el mundo del teatro donde se desarrolla parte importante de la trama, habría que detenerse en cómo a través de los personajes que pertenecen al mundo del espectáculo se plantea una *economía de la mirada deseante* –ya no objetiva–, en tanto el teatro consiste en el negocio de lo que queremos ver. Y el cine también lo es.

El mercado del ojo: entre lo público y lo íntimo

Como decíamos, los únicos tres personajes importantes que no son presentados como observadores al principio de la película son aquellos que lucran con la mirada de los demás: la actriz, el productor y el escritor de teatro. Sin duda son Bordenave –el productor– y Naná, quienes manejan en beneficio propio la mirada de los otros. El caso de Naná es obvio: una mujer atractiva que juega con los hombres que la desean para obtener beneficios. El caso de Bordenave es un poco más interesante. Primero, es quien se beneficia monetariamente con el poder que emana del cuerpo de Naná. Luego, es quien regula qué se ve y qué no se ve públicamente en la sociedad representada en la película. Es su obra la que lanza a Naná a la vida pública, y es también un fracaso en una de sus obras la que marca la caída moral y emocional de la actriz. También es Bordenave quien sabe aprovechar el deseo del conde para obtener beneficios, al dejarse sobornar para que Naná actúe un papel que no sabe interpretar. Bordenave representa, entonces, el ámbito público de la mirada, y maneja su poder de manera a todas luces egoísta.

Es importante notar que en los primeros cincuenta minutos tenemos tres divisiones en la estructura de la película: i) La obra de teatro, el camerino y la situación del conde; ii) El casting para la nueva obra, la manipulación del conde y el soborno a Bordenave; iii) El fracaso de Naná y su retiro del teatro. Estas tres divisiones están marcadas por la aparición en pantalla de los afiches de las obras o bien por los titulares de un diario: el afiche de “La venus Rubia”, el diario anunciando el casting para la nueva obra y el afiche de “La pequeña duquesa” (el mismo afiche anterior con un rótulo de “cancelada” encima marca el comienzo de la vida de Naná como cortesana). Dichos textos, que pertenecen al mundo diegético de los personajes, nos informan

de la situación social del teatro de Bordenave. Son afiches públicos, que podrían ser vistos por cualquiera. Inmediatamente después de estos títulos vemos escenas de la situación descrita en los afiches: la obra de teatro, el casting o Naná saliendo de la nueva obra. Ahora, si observamos las últimas escenas de cada una de estas divisiones, vemos el paso desde estos anuncios y escenas públicas hacia escenas absolutamente íntimas: el conde siendo rechazado por su esposa, Naná y el conde besándose, el conde pidiéndole patéticamente a la actriz que deje el teatro.²

De ese modo, en tanto Bordenave representa el carácter público de la mirada, el conde representa el efecto íntimo de lo mirado. Todas estas escenas íntimas que culminan con la angustiante situación emocional del conde son consecuencia del manejo de la mirada en tanto negocio o espectáculo. Mientras Bordenave controla para su beneficio los efectos de lo observable sobre los demás, el conde se halla a merced de las estratagemas que en principio Bordenave y Naná —y luego solo Naná— diseñan para obtener su dinero. Naná constituye el puente entre la mirada pública y la mirada íntima, entre el espectáculo y la habitación, entre el cartel publicitario y la declaración de amor, entre la dignidad social de un aristócrata y su humillación al actuar como un cachorro hambriento. De algún modo, la película en su totalidad podría interpretarse como la conversión de Naná como personaje público a Naná como personaje que se resiste a ser reducida al ámbito privado. La película empieza con Naná preparándose para la obra junto a Bordenave, y termina con ella en su lecho de muerte, recién abandonada por sus amigos del mundo del espectáculo, agonizando en los brazos del conde. Naná es el personaje que vuelve pública su intimidad, a la vez que permite que ésta sea invadida por lo público.

Walter Benjamin, en su ensayo sobre el narrador, relaciona el lecho de muerte con la capacidad de los relatos de dar un sentido a la vida. Es en el lecho de muerte donde los hombres encuentran una posibilidad de sentido de todo lo que les sucedió, y por esto el relato del moribundo tiene una autoridad única. Según Benjamin, esta capacidad del relato de dar sentido se ha perdido con la modernidad, debido a que la sociedad evita ser testigo de la muerte y aísla a los moribundos de los contextos cotidianos. Esto para él se refleja en la dificultad de la literatura moderna para dar sentido. De allí que algunas novelas decimonónicas terminen con la muerte del personaje para captar un sentido en esa vida que se nos ha presentado:

En sus últimas etapas, este proceso se ha acelerado. Y en el transcurso del siglo diecinueve, la sociedad burguesa, mediante dispositivos higiénicos y sociales, privados y públicos, produjo un efecto secundario, probablemente su verdadero objetivo subconsciente: facilitarle a la gente la posibilidad de evitar la visión de los moribundos. Morir era antaño un proceso público y altamente ejemplar en

2 Entre la escena del beso y el otro afiche está la celebración pública de Naná por su turbio triunfo en el casting, pero en este caso lo público sigue siendo una marca de separación estructural del film, aunque no sea exactamente el afiche.

la vida del individuo [...] Pero es ante nada en el moribundo que, no solo el saber y la sabiduría del hombre adquieren una forma transmisible, sino sobre todo su vida vivida, y ése es el material del que nacen las historias. De la misma manera en que, con el transcurso de su vida, se ponen en movimiento una serie de imágenes en la interioridad del hombre, consistentes en sus nociones de la propia persona, y entre las cuales, sin percatarse de ello, se encuentra a sí mismo, así aflora de una vez en sus expresiones y miradas lo inolvidable, comunicando a todo lo que le concierne, esa autoridad que hasta un pobre diablo posee sobre los vivos que lo rodean. En el origen de lo narrado está esa autoridad [...] No puede representarse mejor la naturaleza del personaje novelesco. Indica que el «sentido» de su vida solo se descubre a su muerte. Pero el lector de novelas busca efectivamente, personas en las que pueda efectuar la lectura del «sentido de la vida». Por lo tanto, sea como fuere, debe tener de antemano la certeza de asistir a su muerte. En el peor de los casos, a la muerte figurada: el fin de la novela. Aunque es preferible la verdadera (Benjamín 9-14).

Siguiendo esta propuesta, podríamos decir que Naná encuentra un sentido a su vida en su lecho de muerte, en brazos del conde. Resulta significativo que las últimas imágenes –según Benjamin, aquellas que forjan la autoridad del relato del moribundo– que a ella la aterrorizan sean las de sus amantes suicidas. La primera lectura posible que hacemos de estos espíritus es que recuerdan la maldad con la que Naná los trató, y parecen aleccionarla. Sin embargo, también fueron ellos quienes, con sus peticiones de matrimonio, la invitaron a dejar su vida pública y convertirse en una mujer “privada”. De ese modo, el sentido de la vida –cercano a una moraleja– que se le revela a Naná, se relaciona directamente con su insistente negación a abandonar su vida pública.

Esta compleja relación entre lo privado y lo público –presente a lo largo de la película–, marca las etapas de la caída de Naná. Veamos algunas de estas situaciones. Después del fracaso de su segunda obra, Naná, en los brazos del conde, es invitada por éste para que deje el teatro. El conde le dice: “para que seas solo mía”. Sin embargo, a pesar de que deja el teatro, ella no deja de ser una mujer “pública” y se rodea de amantes. Luego, después de las propuestas de matrimonio de sus amantes y sus altivos rechazos, ellos se suicidan, y el conde la rechaza. Bordenave, al darle sus condolencias, le dice: “Tu eres más valiosa que tu vida pública”. A pesar del estado en que se encuentra, la actriz persiste en ser un personaje público, incluso baila el “can-can” en una feria callejera, produciendo burlas de varios de los asistentes. Momentos después, Naná habla por primera vez de sus sentimientos hacia el conde, pero él la rechaza. Como sostiene Braudy en su ensayo, justo cuando ella se “quita la máscara”, cuando deja de actuar, es decir, cuando asume un rol más privado que público, es cuando pierde su poder, su encanto y es nuevamente rechazada por el conde. Momentos después cae enferma de muerte: contrae viruela. En una escena anterior, Vandevres había dicho al conde, en un sentido moral, que la actriz contaminaba todo lo que se le acercaba.

Ahora, cuando su vida pública ha terminado, su cuerpo ya no corrompe moral sino físicamente: posee una enfermedad contagiosa.

La *economía de la mirada*, es decir, la ganancia del empresario y de la actriz a partir del espectáculo, está basada en la explotación del efecto íntimo que tiene el régimen público de lo observable en los observadores. Al tiempo que la actriz va perdiendo su carácter público, el poder que tiene su cuerpo se desvanece, y deja de ser explotable. Finalmente, lo público es lo “visible”, y lo íntimo no es tanto lo “invisible”, sino lo que “no debería ser visto”. De este modo, en la medida en que Naná juega con la visibilidad de su propio cuerpo –que es algo íntimo–, desafiando el orden social, logra obtener poder al ofrecer la posibilidad de ver lo prohibido. Sin embargo, este mismo orden social la castiga con la segregación. Existen tres escenas que nos muestran este rechazo: cuando en el casting se burlan de Naná por no poder interpretar a una mujer decente y elegante (¿no son acaso las mujeres decentes y elegantes quienes saben distinguir muy bien entre lo que se deja ver y lo que no?); cuando se burlan de ella después de bailar can-can; y cuando todos huyen de su hogar al enterarse de que tiene una enfermedad contagiosa. El cuerpo de Naná es, entonces, objeto de un régimen social que al mismo tiempo que lo explota y constriñe, lo eleva como objeto de deseo. Es esta, en definitiva, la aporía que Naná no puede resolver y que la lleva al desastre.

Las posibilidades de la mirada “objetiva” del realismo –en tanto capacidad de captar la realidad tal cual es– se encuentran, entonces, aprisionadas entre unos productores de lo observable que construyen espectáculos para su propio interés, y espectadores deseantes que sucumben bajo las trampas de aquellos comerciantes. Ahora bien, extrapolando las posiciones que juegan los personajes –Bordenave como encarnación del ámbito público de la mirada, el conde como encarnación del ámbito privado, y Naná como intermediaria–, podríamos decir que la película constituye una fábula sobre el cine en tanto industria: Bordenave encarna a los productores y/o creadores, el conde al espectador y Naná es lo que los une: el propio texto fílmico. El cuerpo desnudo de Naná es, de ese modo, toda aquella realidad que se nos escapa una y otra vez, pero que el cine insiste en prometernos. Una vez que el film ha socavado sus propias posibilidades como constructor de verdad –no puede construirse como observador imparcial ni como narrador objetivo–, no le queda otro destino que pasar desde el espectáculo público a morir entre nuestros apasionados y solitarios brazos, sin que nos haya entregado secreto alguno más allá del que se encierra en su propia tragedia.

Referencias

- Aumont, Jacques. “El ojo variable o la movilización de la mirada”. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997. 13-77. Impreso.
- Bazin, André. “Ontología de la imagen fotográfica”. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2008. 23-31. Impreso.

- Benjamin, Walter. "Sobre algunos temas en Baudelaire". *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta, 1986. Impreso.
- Braudy, Leo. "Zola on Film: The Ambiguities of Naturalism". *Yale French Studies* 42 (1969): 68-88. Impreso.
- Burch, Noël. *Praxis del cine*. España: Fundamentos, 2008. Impreso.
- Hofmannsthal, Hugo von. *Carta de Lord Chandos*. Barcelona: Alba editorial, 2001. Impreso.
- Naná. Renoir, Jean dir. Act. Katherine Hessling, Werner Krauss. DVD. Studio canal, 1926. Medio fílmico.
- Quintana, Ángel. "La imagen cinematográfica y los modelos de realismo del siglo XIX". *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado, 2003. 65-114. Impreso.
- Sánchez Noriega, José Luís. "Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente". *Comunicar* 17 (2000): 65-69. Impreso.

Recibido: 7 junio 2016

Aceptado: 18 noviembre 2016