

Encuentros oblicuos II: Vidas reales y ficcionales en la literatura y el cine de la primera mitad del siglo XX

IV Simposio “Texto, imagen & sociedad [artes en relación]”

Universidad Nacional de Río Negro

LabTIS

CONICET

Resumen

La ponencia aspira a ser una continuación del trabajo presentado en el IV Simposio “Texto, imagen & sociedad [artes en relación]”. En dicho trabajo, se atendió a uno de los cruces posibles entre la literatura y el cine del modernismo: las referencias al pasado social y artístico. Ahora, se indagará sobre representaciones fílmicas y literarias de personajes, que, en ocasiones, remiten a personas reales, para argumentar en favor de ciertas consonancias entre la literatura y el cine de la época.

Virginia Woolf ha afirmado que “al exponer la vida privada, la imaginación del biógrafo con frecuencia se halla estimulada por recursos propios del arte del novelista, como la sugerencia, el efecto dramático y la organización de los materiales” (“The New Biography”). Sin embargo, es necesario atender tanto a los matices de dicha afirmación, como a las consecuencias prácticas que ella tiene sobre las realizaciones artísticas en donde se conjugan realidad y ficción. Así, por ejemplo, es esencial indagar acerca de los límites entre la escritura dedicada a la realidad y los recursos de la ficción. De hecho, la frase pertenece a un ensayo de Woolf sobre *Some People*, libro de Harold Nicolson que reúne relatos de vidas más ficcionales que reales. Por lo demás, abundan los textos y las películas en donde se pone en cuestión el límite preciso entre ambos reinos.

Además de los ensayos debidos a Woolf sobre la construcción del personaje de ficción, la biografía y la autobiografía, así como escritos teóricos sobre el cine documental de John Grierson (“First Principles of Documentary”, “The Symphonic Film”) y Paul Rotha (*Documentary Film*), se examinarán las “entrevistas” de Djuna Barnes y films tan dispares como *Nanook of the North* (1922, Robert J. Flaherty) y *A Diary for Timothy* (1946, Humphrey Jennings).

Al examinar textos y films de los primeros decenios del siglo XX europeo, se observa un fenómeno común a ambos que resulta interesante abordar: personajes que se pretenden representaciones fidedignas de la realidad en grados diversos y que en ocasiones pueden considerarse, en cambio, como pertenecientes por completo al reino de la ficción. Las producciones referidas se caracterizan por proponer una relación cercana con la realidad, ya sea como mecanismo que produce un efecto determinado en el lector o espectador, ya sea como principio fundamental y fundante de un género. Nos referimos a ensayos, biografías, autobiografías y entrevistas, en la literatura, y al documental en el cine, el cual puede adoptar también formas análogas a las mencionadas.

Si tal fenómeno no es novedoso, es decir, si en la historia de estas artes abundan los personajes cuya adscripción al reino de la ficción no es del todo clara e, incluso, su estudio pueda no pasar de ser una clasificación banal, sí encontramos curioso y productivo cierto desajuste entre la teoría, la práctica artística y su recepción o la respuesta que suscitan, incluso en el campo del arte; desajuste que parecería ser elocuente de la relación de los artistas y los escritores tanto con sus propias producciones artísticas como con la realidad. Así, sucedió que la publicación de *Autobiografía de Alice B. Toklas*, de Gertrude Stein, despertó gran enojo y alboroto entre los contemporáneos allí retratados. Pintores como George Braque y Henri Matisse, que desde la pintura encarnaron la ruptura definitiva con la representación realista, se escandalizaron al encontrar retratos hechos de palabras que consideraron inexactos. Parece que la experimentación con el género literario cruzaba una línea que no todos estaban dispuestos a aceptar.

Es posible afirmar desde los estudios de Philippe Lejeune acerca de los géneros biográficos y autobiográficos que toda representación de un personaje es una construcción esencialmente narrativa, aun cuando se den determinadas reglas básicas del género, como la identidad entre el autor y el personaje, por ejemplo. Así,

nos atrevemos a citar las definiciones de John Frow en un libro más reciente sobre el personaje de ficción para pensar también las representaciones que ofrecen las producciones tanto fílmicas y literarias que se adscriben más bien a los géneros no ficcionales. Frow afirma que «el personaje es una figura que se presenta con la forma de una persona, se destaca sobre un fondo narrativo (...) y sucede según los modos de ser específicos de cada género; [el personaje] —continúa— es del orden de la representación, más que del orden de lo real» (24-25).¹ En este mismo sentido, Sussan Manning ha analizado las construcciones de los personajes femeninos en la literatura de Virginia Woolf desde una perspectiva histórica y comparativa.² Manning sugiere en su ensayo un enfoque que prescinde de «las interrogantes existenciales sobre si el carácter “es” innato, si lo va creando uno mismo o si es meramente lingüístico, para atender a las cuestiones representacionales de los modos en que el personaje literario se compone para generar ciertas respuestas en los lectores» (29). En otras palabras, es posible afirmar que un personaje es una construcción, que se halla en relación estrecha con el género literario o fílmico, y que puede modelarse según la respuesta que el escritor o el realizador tenga intención de despertar en el lector o espectador.

Ahora bien, sucede que el comienzo del siglo XX se caracteriza por haber ofrecido unas producciones artísticas que cuestionaron los modos de representación tal como se habían dado hasta ese momento. No sorprende en este contexto que los géneros literarios hayan sido un campo privilegiado de experimentación, ni que la época fuera un ámbito propicio, por lo demás, para la institución de un género nuevo en el cine, como en el caso del documental. Uno de los más renombrados especialistas en modernismo, Max Saunders, ha llegado a afirmar, incluso, que es

¹ Frow, *Character and Person*, 24-25.

² Manning, S. (2013). "Did Human Character Change?: Representing Women and Fiction from Shakespeare to Virginia Woolf". *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 11(1), 29–52. doi:10.1353/pan.2013.0000

necesario analizar la biografía y la autobiografía y —lo que él llama— biograficción para construir (¿una vez más?) una definición conceptual acabada del modernismo.³ Resulta curioso, así, que en tal ambiente hallemos definiciones contemporáneas de la biografía y del documental con francas resonancias entre sí.

En paralelo con la renovación en las artes y la literatura, decíamos, el cine atravesó cambios comparables. John Grierson, uno de los teóricos más importantes del documental en sus inicios, ofreció una definición que resultó fundante. Según Grierson, el documental es «el tratamiento creativo de la realidad». El movimiento inicialmente encontró un espacio propicio de desarrollo en la Unidad de cine del Consejo Imperial de Promoción (Empire Marketing Board Film Unit), esto es, la EMB según sus siglas en inglés, cuyo objetivo era producir películas que afianzaran los lazos comerciales entre Gran Bretaña y los países del Imperio.⁴ Así, retomemos la definición, mientras que por programa *la realidad* era un elemento central en las producciones de propaganda que los realizadores llevaban a cabo en el EMB, el tratamiento creativo resultaba para ellos el aspecto fundamental. En «Primeros principios del documental» (1932), Grierson explica que el género lograría las virtudes de un arte al rebasar las descripciones —sean llanas o elaboradas— del material natural, para ofrecerlo, en cambio, modelado según la creatividad del realizador.⁵ Es aquí donde confluyen estas ideas con las declaradas por Harold Nicolson en relación con un género literario también conformado por materiales naturales. Nicolson ofrece en *El desarrollo de la biografía inglesa*,⁶ una definición sintética, que combina elementos similares a la del documental. Concibió la biografía como «un registro verdadero de la vida de un individuo compuesto como una obra de arte», es decir —

³ Saunders, *Self Impression, Life Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. NY: Oxford UP, 2010, p. 14.

⁴ Grierson, “The Course of Realism”, p. 78. Chantal Cornut-Gentille D'Arcy. *El cine británico de la era Thatcher*, p. 53.

⁵ Grierson, John. “First Principles of Documentary”, in *Nonfiction film: theory and criticism*, Richard Meran Barsam (Ed.). New York: Dutton, 1976, p. 20.

⁶ Nicolson, H. *The Development of English Biography*. Londres: The Hogarth Press: 1927.

explicita— [tal definición] «excluye las narraciones ahistóricas, las que no traten fundamentalmente sobre individuos y las que no hayan sido compuestas con un propósito artístico consciente».⁷

Resulta que Nicolson publicó en el mismo año, 1927, un volumen titulado *Algunas personas* [*Some People*] que contiene nueve capítulos cuyos subtítulos, nombres propios, podrían indicar que se trata de las vidas de unas personas reales. Sin embargo, el libro se abre con una nota del autor, en la que se aclara: «Muchos de los textos a continuación son por completo imaginarios. Aquellas verdades que pudieran contener lo son sólo a medias». Si con estos datos el lector comienza a pensar que se halla frente a unas vidas imaginarias, la primera persona que predomina en los textos los acerca, mejor, a unas memorias. Memorias imaginadas, tal como se ha advertido. Pero lo que ha enojado terriblemente a un crítico respetuoso del género en su versión tradicional como Ray Monk y resulta relevante a esta ponencia es que este libro aparece como ejemplo en uno de los ensayos más citados de Virginia Woolf sobre la biografía.⁸

El ensayo de Woolf, “La nueva biografía”, desarrolla cuestiones predilectas de la escritora, tales como la distinción entre realidad y ficción, el enfoque diverso que ellas implican para el trabajo del escritor, la relación entre la vida y la literatura. El ensayo comienza con unos párrafos en los que se describe la biografía del siglo XIX, a partir de la definición de Sir Sydney Lee, quien había afirmado que «el objetivo de la biografía es la transmisión verdadera de una personalidad». Woolf, así, estructura su propio texto y analiza lo que ella llama “la nueva biografía” en función de estos dos términos, verdad y personalidad. Subraya la personalidad [*personality*] como el elemento fundamental de la biografía y declara que hay una verdad de los hechos y

⁷ Nicolson, p. 8.

⁸ Monk, Ray. “This Fictitious Life: Virginia Woolf on Biography and Reality”, *Philosophy and Literature* 31.1 (2007) 1-40. Woolf, Virginia, “The New Biography”. *Granite and Rainbow*. Nueva York: Harcourt, 1958, p. 149-155.

una verdad de la ficción. *Algunas personas* aparece como un ejemplo paradigmático de las innovaciones literarias del siglo XX, en este caso, en el género biográfico. Declara que dicho volumen «no es ficción porque contiene la sustancia, la realidad de la verdad. No es biografía, porque contiene la libertad, la maestría de la ficción». Asimismo, sostiene que el lector duda de la realidad de los personajes, y el libro combina verdad y ficción, lo cual hace que «se destruyan la una a la otra». Woolf llega incluso a afirmar que la mezcla del mundo real y del ficcional –tal como sucede aquí– es horrorosa [*abhorrent*]. Al llegar a las líneas finales del ensayo, no nos queda más que cuestionar, perplejos, por qué Woolf ha elegido este libro como modelo de la renovación del género.

Ahora bien, no es menor la sorpresa al tomar el volumen de textos reunidos de Djuna Barnes que ha sido publicado bajo el título de *Entrevistas*, en 1985.⁹ Incluso en el prefacio Douglas Messerli afirma que duda de la veracidad de las conversaciones. Y, sin embargo, el índice ofrece una larga lista de nombres que remiten a personas reales, esta vez famosas, como James Joyce y Coco Chanel. Estos nombres no aparecieron en los títulos de los textos en su publicación original, sino parecen ser parte de una decisión editorial, posterior a la muerte de la autora, por cierto. Así, por ejemplo, lo que en el volumen de 1985 se ofrece como una entrevista al fotógrafo Alfred Stieglitz y se titula, en efecto, “Alfred Stieglitz sobre la vida y los cuadros”, en 1917 se publicó como “Se ofrecen consejos sobre la vida y los cuadros”. El texto, tanto como los de Nicolson en *Algunas personas*, se acerca más al fragmento de unas memorias personales, que a una entrevista. El foco recae especialmente sobre la narradora en primera persona, a la que no es difícil identificar con Barnes, quien narra las impresiones del día en que llevó sus dibujos a la galería de Stieglitz. Parte del diálogo se transcribe en estilo indirecto libre y, cuando se introducen frases con guiones, son ampulosas, taxativas, axiomáticas, y resuenan sin dudas las de los

⁹ Reúne textos aparecidos en periódicos entre 1914 y 1931.

personajes de Barnes en sus novelas y cuentos. Debe añadirse un último detalle. El texto se publicó originalmente con dibujos de la autora que no se han incluido en la edición de 1985. Los dibujos son lineales, caricaturescos. El efecto de lectura de este texto en el volumen, sin los dibujos y con otro título, es radicalmente diferente de la que imaginamos habrán experimentado los contemporáneos, más aún si extendemos la experiencia a aquellos que conocieran personalmente a Stieglitz.

Si volvemos al cine documental británico, la cuestión del personaje aparece como fundamental, en tanto está íntimamente relacionada con el modo en que los realizadores conciben el género, con su relación con el teatro, e incluso con una determinada mirada sobre el individuo en sociedad (Rotha 138). A éstas se añaden otras cuestiones, que señala Grierson nada menos que en la primera línea de una nota sobre su película *Drifters*, donde afirma: «*Drifters* trata sobre el mar y los pescadores, y no hallarán en ella un solo actor». (19) Así, desde su perspectiva, quizás sea posible considerar al mar como protagonista, a “los pescadores” como personaje colectivo que se define en función de una profesión, y atender al valor especial que el realizador otorga a la presentación de personas reales en lugar de actores. Se observa esto también en *Problemas habitacionales* (1935), donde los habitantes de sectores menos favorecidos de Londres aparecen hablando a la cámara sobre la situación particular de su vivienda, y una voz en off los presenta por el nombre.

Entre las películas que Grierson menciona en sus “Primeros principios del documental”, destaca las de Robert Flaherty como antecedentes; estos films ilustran ciertas condiciones básicas del género que conllevan no sólo a la exposición superficial de un tema, sino también a su interpretación por el realizador (38). La filmación de los materiales fuera del estudio y en su ambiente natural, así como hacer que la historia se desprenda de lo observado en lugar de en base a una idea preconcebida parecen ser las claves para mostrar la vida de comunidades lejanas. En el caso del film *Nanook el esquimal*, de 1922, como sucederá luego con *Moana* (1926),

el título de la película coincide con el nombre del personaje principal. De este modo, se señala en dirección de la lucha de un hombre y su familia por la subsistencia en un ambiente hostil —especialmente para el espectador contemporáneo—, más que hacia el estudio antropológico, que fue lo que motivó a Flaherty en los comienzos de su labor.

Para concluir, entonces, mencionaremos uno de los documentales de la época de la Segunda Guerra Mundial, que ofrece también un nombre propio en el título: *Un diario para Timothy* (1946). El film se presenta como la crónica de los últimos meses de la guerra, a partir de la cual el narrador espera que Tim, un recién nacido, valore la lucha y el trabajo de esos años y animarlo a colaborar a su vez en la construcción de un mundo más justo durante sus años venideros. El film fue dirigido por Humphrey Jennings y producido por Basil Wright. En lugar de material tomado del natural y recreaciones de situaciones cotidianas, se ofrece material de archivo y escenas en las que actúan la madre de Timothy Jenkins junto al bebé. Aparecen además un agricultor, un minero, un conductor de trenes y un piloto herido, quienes comentan el momento histórico a partir de situaciones personales. Si estos últimos representan el pueblo inglés en lucha por un futuro mejor para Timothy, él encarna el futuro de una nación. La película es tal vez lo opuesto de una biografía y a su vez Tim lo opuesto de un personaje de ficción; señalan hacia la potencialidad de la vida de una persona, de un país y del mundo, según la mirada nostálgica de Jennings, que en este caso es nostalgia del futuro.

Estos escasos ejemplos y anécdotas nos llevan a pensar la categoría del personaje como introducción para considerar la relación de estas obras con la realidad, ofrecen pistas de las intenciones artísticas de los creadores, tanto como los desencuentros en ocasiones con sus lectores y espectadores. Son elocuentes asimismo las resonancias entre el cine y la literatura. Al analizar las producciones de estas artes diversas en paralelo se enriquecen entre sí, las exigencias de Woolf en el

ensayo citado se tornan contrarias a las realizaciones en ambos medios. El límite preciso entre los ámbitos de la ficción y de la realidad se desdibuja para embellecer a ambas.