Semblanza de verosimilitud en el registro cinematográfico que representa al soldado
herido que vuelve a casa

Jorge Luis Pérez Armijos
jl.perez.armijos@gmail.com
Universidad de Barcelona

Resumen:

En 1946, como parte del aparato propagandístico bélico de los Estados Unidos, John Huston rueda el documental *PMF 5019: Let there be light*. Sin embargo, el gobierno americano decide no publicarlo, y opta por producir, sobre dicho documental, una dramatización– el llamado *PMF 5047: Shades of gray*. En este ensayo se analizan ciertos mecanismos que dotan de una semblanza de verosimilitud a las dos producciones –reflexionando desde la idea de Jacques Aumont sobre verosimilitud– los límites que hacen que una realidad sea aceptable.

Abstract:

In 1946 John Huston, in a coordinated effort with the United States propaganda machine to aid the war effort records "PMF 5019: Let There Be Light". The government, however, chose to instead publish "PMF 5047: Shades of Gray", a dramatization of the abovementioned documentary. In this essay we'll discuss the mechanisms through which verisimilitude is achieved, and the limits where reality becomes acceptable, starting from Jacques Aumont ideas of the limits of fiction.

Palabras clave:

John Huston, *PMF 5019: Let there be light*, *PMF 5047: Shades of gray*, *War Department Film Bulletin 184: Psychiatric Procedures In The Combat Area*, *The best years of our lives*, William Wyler, Jacques Aumont.

1. La realidad aceptable

Aunque el soldado que marcha y el soldado que vuelve rara vez son la misma persona, el retorno a casa del soldado es también parte del conjunto bélico. En este ensayo compararemos tres recursos de la narrativa audiovisual utilizada para mostrar al soldado estadounidense reinsertándose en la sociedad tras la segunda guerra mundial, reparando en la figura del soldado psicológicamente herido y los mecanismos de su representación en *PMF 5019: Let there be light* (1946) de John Huston y *Shades of gray* (1948) del Ejército de los Estados Unidos, centrándonos particularmente en el uso del encuadre, la música, y el paratexto en el presunto intento de mostrar una reflexión verosímil de la realidad de las aflicciones psicológicas causadas en el campo de batalla partiendo, sobretodo, desde las ideas de Jacques Aumont sobre verosimilitud y estética.

2 *P.M.F. 5019*

«This late age of the world's experience had bred in them all, all men and women, a well of tears. Tears and sorrows; courage and endurance; a perfectly upright and stoical bearing». —Mrs. Dalloway, Virginia Woolf

En 1946 John Huston rueda un documental titulado *PMF¹ 5019: Let there be light²*, comisionado por el Ejército de los Estados Unidos. Este documental registra cronológicamente el ingreso de varios soldados al Mason General Hospital de Nueva York para ser asistidos por diferentes afecciones de índole psicológica; el documental muestra su tratamiento, eventual recuperación y descarga honorable. El propósito del documental según el profesor Gary Edgerton es compartir con la sociedad estadounidense que los soldados que reciben tratamiento psiquiátrico son aptos para poder reinsertarse en la fuerza laboral: «Huston incontestably had

---

¹ *Professional medical film.*

² «Dijo Dios: "Haya luz", y hubo luz». *La Biblia Latinoamericana*: Génesis 1:3.

orders to follow, and *Let there be light* is still a propaganda film with a cumulative design that is meant to quell the fears of prospective employers»³.

Let there be light es el tercero de tres documentales que Huston realizó durante la Segunda Guerra Mundial.⁴ Sus 58 minutos de metraje principalmente constan de varias entrevistas a soldados y su remisión— fruto del tratamiento psicológico que reciben.

El documental es aparentemente respetuoso con la cronología de los sucesos: inicia con el ingreso y termina con el egreso de los pacientes. Si bien a los soldados se les avisa que están siendo grabados muy al inicio del rodaje,⁵ a ninguno se lo muestra mirando a cámara en ningún momento— indicativo, quizás, de la intención del aparato fílmico de no ser evidente para el receptor del documental. Aunque durante el documental hay ciertos momentos donde interviene una banda sonora extradiegética para acentuar ciertos pasajes, o como parte de una cortina de transición, los recursos cinematográficos más *evidentes* son el narrador, que apostilla o explica varios sucesos, y el posicionamiento de la cámara en espacios aparentemente muy cerrados, notorio al momento de alternar el plano/contraplano de un diálogo, pues es inevitable que se suscite la duda de cómo caben dos cámaras y sus respectivos operadores *en* el mismo cuarto que los psiquiatras y los pacientes, porque los espacios son perceptiblemente muy reducidos. Sobre estos detalles de la intervención cinematográfica en la *realidad* volveremos más tarde.

Al minuto 53, —ya al final de la cinta— se muestra a los soldados jugando una partida de béisbol; estas imágenes sirven para ser contrastadas con el estado de los soldados cuando fueron ingresados; la voz del narrador —Walter Huston— se pregunta retóricamente «What about these men? Are they ready for discharge?

---

³ Edgerton: página 34

⁴ Los otros son *Report from the Aleutians* (1943) y *The Battle of San Pietro* (1945).

⁵ «There is no need to be alarmed at the presence of these cameras, as they are making a photographic record of your progress at this hospital from the day of admission, to the day of discharge». *PMF 5019*: 3m20.

How complete is their recovery?»⁶ y luego *pasa lista* a los jugadores: el jardinero derecho, a quien se lo ve sonriente, tras un corte se lo muestra en un primer plano de su (presunta) primera entrevista ante el psiquiatra, diciéndole «I just didn't care what happened to me» y luego se corta a verlo, nuevamente sonriente en un plano medio, sobre el campo de juego. «How about the kid at bat?» pregunta el narrador, y tras mostrar a un hombre sonriente, practicando movimientos con el bate, se corta a un plano del mismo hombre, ahora en (de nuevo, se presume) los primeros días de su internado, temblando nerviosamente, sentado sobre una camilla, para luego volverlo a mostrar al bate, conectando contento, y llegando a primera. El *umpire* es un hombre que al inicio del documental tenía un tartamudeo tan severo que le impedía comunicarse, y en el campo se lo ve arbitrando con seguridad. Del siguiente soldado *recuperado*, a quien Huston muestra bateando y corriendo hasta segunda, se nos recuerda a través de un corte que tenía una afectación psicosomática que le impedía caminar; tras el *flashback*, se lo ve corriendo hasta *home*, completando un jonrón ante los aplausos de gradas hechas de otros soldados y sus enfermeras. El partido de béisbol repara en cinco de los soldados, aunque muestra a otros de los que cámara y receptor han sido previamente testigos, presenciando sus entrevistas ante el psiquiatra; este fragmento resume en tres minutos los cincuenta del documental y las ocho semanas del tratamiento que los soldados han recibido. El mensaje está claro: los soldados son aptos para volver, y en la siguiente escena se los verá recibiendo el alta, la descarga honrosa, y yéndose en un autobús, acompañados de lo que se puede describir como una música triunfal.

3 F.B. 184 y P.M.F. 5047

La luz evadió a *Let there be light* por 35 años, porque el Ejército decidió impedir que se exhiba⁷, optando por producir y proyectar en su lugar el *PMF 5047*,

---

⁶ *PMF 5019*: 53m53

⁷ «The official order limiting the release of *Let there be light* was issued on 11 March 1946; this dictate contained no reasons whatsoever for the ban». Edgerton: página 37. «The order for the

curiosamente intitulado *Shades of gray*⁸, que es una mezcla de dos documentos videográficos: el *PMF 5019*, y el *War Department Film Bulletin 184: Psychiatric Procedures In The Combat Area* (1944) —llamado a veces simplemente *FB 184*—, otro documental que acusa la estructura que el Ejército de Estados Unidos ha creado para diagnosticar y tratar a los soldados heridos psicológicamente durante el combate.

FB 184: 44m53. En imagen, la estructura, de izquierda a derecha, de los filtros por los que pasaría un soldado antes de volver al campo de batalla. Cada filtro puede o diagnosticar que el soldado puede regresar o que debe acudir al siguiente filtro. (Las siglas *N.P.* son *neuropsicosis*). Imagen sin derechos de autor.

Para tener una idea de qué son, un breve resumen del *War Department Film Bulletin 184: Psychiatric Procedures In The Combat Area* y de *PMF 5047: Shades of gray* (1946):

El *FB 184* se presenta como un documental que muestra entrevistas y diagnósticos a soldados de diversos rangos, en distintas etapas de una estructura diseñada para el regreso del soldado al campo de batalla. Se repara tanto en aflicciones psicológicas propias del combate, como en el denominado «old sergeant syndrome» —caracterizado en el documento por un sargento que está

---

release of *Let there be light* was executed on 16 December 1980 by Brigadier General Lyle Barker, deputy chief of public affairs for the army». Edgerton: páginas 39 y 40.

⁸ «The U.S. Army Pictorial Service actually produced a docudrama in the summer and fall of 1947 that was based on *Let there be light*. *Shades of gray* (1948) was released in January and was entered by the U.S. Signal Corps in that year's Best Documentary category for the Academy Award; the film was not selected, nor was it non-fiction». Edgerton: página 39.

psicológicamente roto tras haber estado desplegado por 84 meses en ultramar—,⁹ y en otras afecciones, como depresión, amnesia histérica, o psicosis;¹⁰ el documental muestra tratamientos con barbitúricos, electricidad y compresas,¹¹ y cierra con estadísticas que dicen que tras estos *novedosos* tratamientos y filtros de diagnóstico, el 50% de los soldados puede volver al frente, cuando «antes» sólo el 20% estaba capacitado para regresar a la batalla.¹²

El *PMF 5047, Shades of Gray*, es una *recreación* de varias imágenes del *FB 184* y el *PMF 5019*, pero representada por actores. Si bien mantiene la estructura de mostrar *en orden* los distintos filtros o *estaciones* por la que los soldados son inspeccionados para evaluar la posibilidad de su retorno al campo de combate, *Shades of Gray* agrega una suerte de hilo conductor a través de dos soldados en los que representa las distintas reacciones al combate, y muestra que estos dos soldados se diferencian entre sí por cómo su infancia les ha preparado para aceptar la fatiga del combate— lo que es, según la narrativa, también responsable de sus reacciones. La incorporación de este hilo narrativo rompe con el esquema más *simple* mostrado en el *PMF 5019* y el *FB 184*, pues el primero aparenta ser estrictamente cronológico y el segundo se ciñe a los *filtros*, en orden de menor a mayor gravedad, por los que deben pasar los soldados.

Con estas piezas ya presentadas, podemos adentrarnos en algo también llamativo. Esa introducción, esa inserción de narrativa que muestra al soldado de niño, por supuesto, no es inocente. Si bien proviene de un mecanismo de ficción en toda regla, pues la infancia del soldado se *inventa*, se debe destacar que el uso de la infancia como aquello que prepara al soldado para poder o no *recuperarse* del impacto bélico *descarga*, a su vez, de cierta responsabilidad al ejército, sea cierto o

---

⁹ *FB 184*: 14m52.

¹⁰ *FB 184*: 11m27, *FB*: 184: 27m20, *FB*: 184: 39m29.

¹¹ *Estimulación* farádica: *FB 184*: 36m21. Barbitúricos (tiopentato de sodio): *FB 184*: 27m20

¹² *FB 184*: 44m12.

no que la infancia tenga una correlación en la tolerancia al trauma bélico; es decir, aunque es evidente que la infancia tiene cierto impacto en las reacciones del individuo, el filme, al momento que decide *recrearlas*, le quita algo de peso a la responsabilidad de *causar* el trauma *al* propio acto bélico del que es partícipe justamente quien comisiona el film. La ficción del causal directo del trauma –según como es identificado en el relato de los sucesos en boca del soldado, por ejemplo, en el minuto 33,– no es *recreado*, no se muestra.

Volviendo al metraje: tras su título, el *PMF 5047* muestra un texto, unos subtítulos, que aclaran que lo que representa «resume» la «experiencia ganada» en tratamientos neuropsiquiátricos en la segunda guerra mundial.¹³ El texto, luego, exige que se tome al documento como uno fidedigno o veraz, pues dice ser la recreación «fiel» de las reacciones, los gestos, y lo dicho por «los pacientes», cual si en estos tres ejes estén cualidades suficientes para reemplazar lo que en sí ya estaba ficcionalizado por la mera influencia de la cámara en el documental grabado por Huston; es menester también recordar que el documental de Huston, a su vez, comienza con un texto que asevera que ninguna escena fue intervenida, y que las cámaras «meramente» grabaron lo que sucedía. Así, cada ficción se presenta como real.

---

¹³ «This film is a summary of experience gained in the prevention and treatment of neuropsychiatric cases in World War II. Although the stresses of military and civilian life differ sharply, in each the neuropsychiatric problem is equally complete and important. The future mental health of the nation depends largely upon an understanding of those factors which shape the human being. This film is based upon official case histories faithfully re-enacted. Although actual patients are not shown, their expressions, reactions, gestures, and speech have been carefully reproduced». *PMF 5047*: 0m27

«No scenes were staged. The cameras merely recorder what took place in an Army Hospital». —*PMF 5019*: 1m10

«This film is based upon official case histories faithfully re-enacted. Although actual patients are not shown, their expressions, reactions, gestures, and speech have been carefully reproduced». —*PMF 5047*: 1m00

Estas advertencias suscitan dos cuestiones: ¿Cuándo, entonces, *deja* lo representado de ser considerado como «verosímil» y por qué no hay mención a los otros recursos cinematográficos —como el montaje o la música— que intervienen *a* la realidad? Aparentemente, la idea de que lo sucedido haya ocurrido *ante* la lente o *refleje* lo sucedido ante la lente es, según estos dos textos, suficiente para dar cierto aval de clasificar lo mostrado como *real*. La *semblanza de verosimilitud* es, en sí misma, imprescindible en la representación.

Desde antes de nacer, el *PMF 5047* responde a una pregunta distinta a los documentales de los que *toma* su contenido. Si bien el *FB 184* responde a *qué estructura existe para reincorporar al soldado psicológicamente herido*, y el *PMF 5019* a *si pueden los soldados psicológicamente heridos trabajar como civiles*, el *PMF 5047* intenta, por una parte, mostrar que la crianza individual de cada soldado influye en cómo reaccionarán psicológicamente al combate —asunto que al Ejército no le puede competir—, y que, además, ninguna persona *es* realmente sana,¹⁴ sino que recaen en alguna *sombra de gris* entre la completa salud y la completa enfermedad; el ejército, entonces, intenta, en la medida de lo que le es posible, a través de los *filtros* que muestra en el documental, mantener estos matices hacia el lado de *la salud*. Pero, al responder a una pregunta distinta de la que plantea Huston o el *PMF*

¹⁴ «Noone has perfect, pure white mental health [...]». *PMF 5047* 0:06:22

184, ¿importa realmente la *fidelidad* a las imágenes *en* las que se ha basado el *PMF 5047*? A fin de cuentas, como se ha dicho, su propósito narrativo es distinto. En este sentido, la ficcionalización de una *realidad* que ya fue intervenida, como es el caso muy particular del *PMF 5047*, da un paso más allá de lo que predice Jacques Aumont en *Límites de la ficción*, pues si bien Aumont ya cuestiona la separación entre el documental como *algo* que dice *alguna cosa* del mundo, y la *ficción*, «que es lo que lo organiza» diciendo que ambos más bien «se complementan sin oponerse, y a menudo conviven»¹⁵, ¿quedará esta separación aún más *distante*, si cabe, cuando lo ficcionalizado está construido a partir de dos documentales que, a priori, ya incluían su propios aparatos narratológicos —lo que Aumont llama «el juego», que es inseparable de la información que el documental pretende dar?¹⁶ Sin pretender saber si las probabilidades de que la copia de una copia induzca a un fallo —como la degradación que suele ocurrir al copiar una copia— suponemos que lo que estaría en juego como factor más relevante sería la capacidad del creador que engarce las imágenes y no la proximidad de lo mostrado con lo Real, recordando que, a pesar de la importancia de la intervención del realizador, son los propios documentales los que han puesto la verosimilitud como valor que intentan reflejar.

4. ¡Lázaro, sal fuera!

Como ya se ha mencionado, el *PMF 5019* enseña un jonrón por un soldado que estaba hace sólo semanas impedido psicológicamente de caminar. El tratamiento que se le da en el hospital ocupa seis minutos de los cincuenta y ocho totales del documental. Este soldado *entra* a escena acompañado de una música

---

¹⁵ Aumont. *Límites de la ficción*: apartado titulado *Toda ficción documenta, todo documento ficciona*.

¹⁶ «Oponer documental y ficción es pretender oponer la información al juego, lo que remite por cierto más a la fuerza de la costumbre que a algún tipo de lógica,. Ambas etiquetas ocultan dos cuestiones que no coinciden realmente: el *documental* es aquel que dice alguna cosa del mundo; la *ficción* es la que lo organiza». —Aumont: *Límites de la ficción*: apartado titulado *Toda ficción documenta, todo documento ficciona*.

orquestal patética y la voz del narrador que da contexto a lo que se ve: un hombre cargado por dos enfermeros. «This man suffering from a conversion hysteria requires immediate treatment. Organically sound, his paralysis is as real as if it were caused by a spinal lesion, but it's purely psychological»¹⁷. La música y la narración se terminan y el plano continúa ahora con la voz de sus protagonistas: el médico que intenta encontrar el origen del malestar del paciente, y él contestando a sus preguntas. Entre las preguntas y respuestas, sale a la luz que el soldado ha estado preocupado por la salud de su madre. En ese momento se corta a un primer plano del doctor, que le pregunta al soldado si la reacción que ha tenido se debe a esta preocupación; en plano general, nuevamente, el soldado contesta que *no*. Con dificultad, el doctor asiste a desvestir al soldado para prepararlo para una inyección. El narrador interviene nuevamente, explica de qué es la inyección y qué aplicaciones tiene el tiopentato de sodio– un barbitúrico para causar hipnosis. El soldado pregunta «¿De qué es ese torpedo? ¿Le molesta si miro para acá?»¹⁸, apartando su mirada. En otra apostilla del narrador, compara la intervención de la hipnosis en busca de un *problema* psicológico a la de un cirujano en busca de una bala, y se ve un plano medio cerrado del soldado, que sonríe y habla, aunque no se lo pueda oír. El médico otra vez le pregunta al soldado por su madre; el soldado dice que han discutido. Menciona a su padre y ciertas dificultades económicas. El doctor busca alguna referencia de otra persona que el soldado conozca que no pueda caminar y le sugiere al soldado que ahora sus piernas están fuertes y que podrá caminar sin dificultad. La presencia de la cámara se hace evidente cuando esta se echa hacia atrás para darle espacio al soldado, que se levanta –aunque con cierta dificultad– y anda; un golpe de orquesta asienta el momento en que se pone en pie, mientras, sobre su eje, la cámara sigue al soldado, que va y viene entre los enfermeros y el doctor; al final, el paciente le da la mano, en agradecimiento, al

---

¹⁷ «Este hombre padece un trastorno de conversión y requiere tratamiento inmediatamente. A pesar de estar en buen estado físico, su parálisis es tan real como si hubiere sido causada por una mielopatía, pero es netamente psicológica». *PMF 5019*: 18m20

¹⁸ «What torpedo that is? You mind if I look this way?». *PMF 5019*: 20m27

médico; luego, en un primer plano del soldado, que ahora duerme, interviene el narrador, que precisa que a pesar de que el soldado pueda caminar, su neurosis aún no está curada, mas la vía al tratamiento ha sido abierta. El fondo musical, muy levemente, se vuelve a hacer presente en un acorde que empalma a la siguiente escena.

PMF 5019: 18m06

PMF 5047: 54m05

Esta misma escena aparece en el *PMF 5047*, presentada también acompañada de música, del narrador presentando el caso, y de un plano similar que muestra al soldado asistido por dos enfermeros. Las siguientes tomas son del doctor recibiendo y administrándole una inyección —esta vez no se especifica de qué— al *paciente*, quien en un plano detalle mira directamente al doctor. Luego, un plano general muestra al *doctor* quitando una silla del escenario y diciéndole al paciente «Now you're gonna get up and walk»¹⁹. Los siguientes planos incluyen detalles del paciente asentando los pies, un *two-shot* del médico y el paciente, un paneo que sigue al paciente ir hasta los enfermeros y volver, y, como en la versión de Huston, al paciente que estrecha la mano del galeno y se vuelve a acostar. El médico le dice al paciente que en cuanto se despierte, seguirá caminando.²⁰ La secuencia dura alrededor de dos minutos, pues carece de varios de los elementos que están presentes en Huston: paciente y doctor casi no dialogan y no hay menciones a la preocupación del soldado por su madre; el narrador es también

¹⁹ «Ahora te levantarás y caminarás». *PMF 5047: 54m50*

²⁰ «I'm gonna let you go back to sleep, and when you wake-up, you're gonna keep right-on walking. How about it?» *PMF 5047: 55m46*.

más escueto, no repara tanto en detalles; no están descritas ni problemras ni prescripciones. Por último, en un nivel formal, hay menos intervenciones de la música, notablemente del *acento* que da en Huston cuando el paciente clava pies a tierra. En el *PMF 5047* hay, además, menor duración de los planos. Ahora, si bien la extensión del diálogo entre el paciente y el doctor del *PMF 5019* da un contexto que puede *profundizar* la semblanza de representación de realidad, su ausencia tampoco mella la realidad de lo representado en cuanto se considera el contexto de la situación de los pacientes como un factor al que los médicos deben tener en cuenta, puesto que la narrativa del *PMF 5047* incluye escenas en las que, mostrando la niñez de los soldados, se ahonda en cómo su crianza les condiciona las respuestas que a posteriori tendrán en el campo de batalla. Es decir, bien es cierto que el doctor *real* se interesa por aprehender el contexto del soldado— a saber si lo hace por estar ante cámaras—, que el doctor de la versión ficcionalizada no indague en la situación del paciente no presenta forzosamente la idea de desinterés del médico ficticio, porque el espectador ya conoce la narrativa, y es posible que, entonces, el doctor la conozca también. En el aparato narrativo, más indulgencia hay en la representación. Si el *PMF 5047* repitiera la conversación del soldado sobre su madre, quizás sería redundante ante lo ya expresado previamente por otras escenas del documental. El valor que prima y dicta *qué se muestra ante las cámaras* es la narrativa, no el de la verosimilitud del recuento de lo ocurrido; la pregunta que el *PMF* quiere responder no pasa directamente a través de la voluntad de la recreación exacta de lo que ya grabó Huston —la cual, recordamos, también tiene una *finalidad*—, si no que atiende a otro mandato que va hacia las líneas de mostrar, como se ha dicho, que el Ejército *tiene* unos tratamientos especializados para los soldados lesionados psicológicamente. Cuánto de lo recogido por Huston se acerque a ese propósito será mostrado —intervenido— en aras de representar un mensaje que tiene por recurso la verosimilitud como *mecanismo de representación*, pero que no intenta ser *copia* de lo sucedido. Lo narrado por Huston está, de todas maneras, ya intervenido:

intervenido por la narración, por los cortes, por la música, por la mera presencia de las cámaras: que unas hayan grabado pacientes y las otras actores, ¿immerma la realidad de lo representado? Pues ninguno de los documentales niega la realidad, sólo la intervienen.

5. *The best years of our lives*

A diferencia de los filmes analizados anteriormente, *The best years of our lives* no se presenta a sí mismo como un documental— ningún texto al inicio de la película *garantiza* que lo allí representado sea «verdadero». *The best years of our lives* muestra el regreso de tres soldados a Estados Unidos. Los soldados, de diversos rangos —un capitán, un sargento, y un marinero raso— vuelven a las vidas que dejaron a cambio de la guerra; la posición social del capitán y el sargento no se corresponde, sin embargo, directamente con su rango: al sargento le espera una promoción a un importante cargo en un banco, mientras que el capitán no tiene ningún tipo de seguridad laboral. El marinero, que ha perdido sus manos, recibe una pensión del gobierno.

La situación sentimental de los soldados tampoco es, entre ellos, equiparable: el capitán es recién casado, el sargento tiene un matrimonio de años, con hijos, y el marinero tiene una novia esperándole. Cada soldado, además, debe lidiar con una forma distinta de reincorporarse a la sociedad: la más evidente es la del marinero, quien, a pesar de ser muy capaz con sus prótesis, tiene momentos de vulnerabilidad y forzosa dependencia, y desea ser visto como una persona normal; el caso menos transparente es el del sargento, pues a través de su personaje se articula tanto un cuestionamiento a la masculinidad en su rol de *pater familias* y al apoyo económico a los soldados recién llegados de la guerra, y su *suerte* sirve de contrapunto a la fortuna del capitán, quien debe conformarse con recibir una fracción de lo que ganaba como militar. El capitán, por su lado, al llegar a su casa —vive con sus padres— encuentra que su esposa ya no está allí, y que ha estado trabajando en un club nocturno. Si bien la narrativa apunta a que ella le ha estado siendo infiel, va a ser el capitán quien se enamorará de la hija del

sargento— aunque luego se confirme que la esposa del sargento tenía otros *amigos* que la frecuentaban.

Todos estos —y otros tantos más no mencionados— elementos engarzados de esta forma tan evidentemente meditada para *mostrar* matices tan diversos de la adaptación del soldado que vuelve a casa parecería apuntar a la mano que conduce los sucesos y los mecanismos narrativos *para* explorar tantas situaciones, pero estos mecanismo no llaman la atención a sí mismos, sino que más bien le *dan* al filme una semblanza de realidad y una profundidad *distinta* a la que los documentales analizados han ofrecido. Si acaso, el mayor conocimiento que se tiene de los personajes representados les *da* una *mayor* profundidad, lo que deja una impresión de que son más complejos que los que presentan los documentales *PMF 5019* y *5047*, cuyos personajes conocemos muy someramente— pero, entendemos (y quizás por eso no haya que aclararlo) que son personas, no personajes. Sobre el creador que hilvana la narrativa de *The best years of our lives*, la facilidad con la que parece desaparecer su mano, que ha ubicado tan prolijamente las fichas de la historia que desarrolla, en parte, se podría explicar a través de la experiencia del receptor que recibe estos recursos, quien, si es un receptor que ya ha sido previamente expuesto a recursos narrativos similares, no ha de preguntarles —o preguntarse— qué son.

6. Encuadre

«As quantum mechanics has taught us, observer and observed cannot be separated, and the result of observations will depend on their interaction» —Heylighen y Joslyn.²¹

Plano y contraplano sobre el hombro; el primer plano del soldado podría ser un recorte del plano medio. *PMF 5019*: 6m00-8m00

---

²¹ Heylighen, Francis; Cliff Joslyn. *Cybernetics and second order cybernetics*. Encyclopedia of physical science & technology, 4. 155-170. 2001.

Poco destacan o se diferencian entre sí la disposición de los personajes en los planos de los documentales que hemos analizado. El *PMF 5019* de Huston sostiene más los planos que su recreación— por ejemplo, casi no existen planos «de escucha» en las primeras sesiones entre psiquiatras y soldados: en estas entrevistas, los cortes están hechos en función de mostrar al que esté hablando, y son cortes que hoy en día parecen *bruscos* porque estamos, quizás, más acostumbrados a que el plano cambie antes o durante la intervención del otro, no en el momento preciso en el que se le interrumpe.

Cinco encuadres distintos en una entrevista en el *PMF 5047*: 23m00-26m00.

El corto abanico de encuadres en el *PMF 5019* se manifiesta más cuando es comparado con el *PMF 5047*, pues en esta recreación las entrevistas ya no se limitan a mostrar un plano/contraplano— casi siempre sobre el hombro de quien escucha, limitación, como hemos señalado, posiblemente exigida por las restricciones espaciales de haber rodado *en* el hospital—; el *PMF 5047* usa, pues, un repertorio más *rico* de planos en los diálogos entre psiquiatra y soldado, permitiéndose planos generales para establecer la escena o primeros planos para subrayar la respuesta emocional de quien representa al soldado, y si bien ambos documentos recurren al primer plano para tildar lo emotivo, en el *PMF 5019* se hacen *desde* el mismo encuadre, mientras que en el *PMF 5047* la cámara se desplaza para centralizar al sujeto.

The best years of our lives: 15m00-19m00

En *The best years of our lives* no hay una escena que se pueda comparar directamente a las entrevistas de los *PMF*, pero hay dos escenas que podrían estimarse comparables, una detrás de la otra, donde el sargento y el capitán —ya de civiles— tienen sendas entrevistas de trabajo. El encuadre que se utiliza en la entrevista entre el capitán y su posible empleador —quien antes de la guerra había sido su subordinado— muestra un complejo triángulo donde la persona *con poder* está situado por encima del capitán, y en el fondo está ubicado aquello que está en juego, el sitio de trabajo, encerrándolos a ambos; este es el único plano que se usa durante esta *entrevista* laboral.²² En cambio, la *entrevista* entre el sargento y el dueño del banco tiene más bien acentos de un diálogo entre iguales, puesto que el empleador *desea* tener al sargento en su banco. En esta escena Wyler utiliza un plano/contraplano con ambos interlocutores enmarcados sobre el hombro de quien escucha. El entorno es mucho más *elegante* que en donde se reunía el capitán con su posible empleador, y el plano/contraplano parece apuntar a una relación más similar entre los interlocutores, aunque el dueño del banco está, aquí también, siempre ubicado por encima del sargento.²³

En general, las tres películas analizadas recurren a herramientas similares para cumplir con su propósito narrativo, después de todo, las técnicas empleadas son comunes en el modo de representación de la época en las que están realizadas, con los sujetos ubicados en alguno de los tercios áuricos del plano y respetando el eje entre los sujetos. Lo que *destaca* en esta selección de escenas es la cantidad de planos utilizados y su función: el *PMF 5019* de Huston parece usar planos que únicamente cumplan la función de mostrar al interlocutor, sólo acentuando con planos más cerrados algún momento *emotivo*, en tanto que el *PMF 5047*, si bien usa *más* encuadres, estos están también desplegados en función de explicar llanamente lo narrado; a esta idea de *meramente contar lo que sucede* se opone *The best years of our*

---

²² Es la primera imagen en la triada de fotogramas de *The best years of our lives*, en la página 13.

²³ Ambos planos están en la página 13, en el centro y a la derecha de la triada de fotogramas.

lives, cuyo planos aportan más información y contexto a lo que ocurre en el diálogo entre los interlocutores mostrados, pues estos planos han podido ser intervenidos para dialogar y profundizar *con* lo que se muestra. Lo que no podemos aseverar es que por haber sido intervenidos y tener una carga narrativa sean menos o más verosímiles que los planos usados en los *PMF* citados; si bien los espacios que muestra el *PMF 5019* son espacios que en la realidad fueron usados con la finalidad que los muestra en el documental, los espacios de *The best years of our lives* han sido recreados para *dar la impresión de ser* espacios reales, intentando que el espacio que se ha intervenido no destaque y no parezca inverosímil, ubicando ambos espacios en una relación que podría ser equidistante de lo real, y no necesariamente en una categorización donde un espacio esté más cercano a lo real que el otro, en tanto que ninguno da una impresión de ser un espacio inverosímil.

7. Música

«Lo que hace "documental" a la ficción es siempre su capacidad de imitar mi percepción de la realidad». —Jacques Aumont

El uso de la banda sonora en los *PMF 5019* y *5047* y en *The best years of our lives* cumple la misma función, si bien con distintos tipos de complejidad. En los *PMF* la música interviene en momentos donde hay una sucesión de varios planos y el narrador no habla, en una función –la de la música– que se podría denominar «de relleno»; también se usa en momentos de transición de una escena a otra y, como se ha señalado ya, para subrayar algún momento patético. *The best years of our lives* introduce una función nueva a la banda sonora que acompaña a la imagen, la de introducir motivos que ahonden la caracterización de algún personaje, como en el minuto 1h19m30, cuando se presenta a la esposa del capitán oyendo un disco de un jazz, lento y seductor, complemento más que adecuado para su personalidad. Este uso diegético de la música como *leitmotif*²⁴ es también

---

²⁴ Unos acordes similares de jazz se repiten ante el personaje de la esposa en 1h31.

parte del código al que los espectadores estarían habituados, por lo que el recurso aportará, mas no llamará la atención a sí mismo, y entonces, no será visto como una mella a lo posiblemente verosímil de lo mostrado. Tampoco llama la atención a sí misma la música en los *PMF*, donde una banda sonora de similares características —compuesta por instrumentos similares— es utilizada de para los mismos fines; si bien se podría argumentar que lo mostrado en el *PMF 5019* ya es, en sí, lo suficientemente potente como para incitar a la conmoción y que *enfatzarlo* musicalmente es innecesario, posiblemente la ausencia de una banda sonora *llame más* la atención al aparato narrativo que la presencia de una. Es decir, que lo que prima podría ser *cumplir* con el código de lo que se *suele* hacer en las formas de representación de la época. Esto apunta a la importancia de la expectativa previa del receptor *figurada anteriormente* a recibir un mensaje, lo que podría estar por encima de la intención de *dar* verosimilitud a lo mostrado. Esto remite a la idea de Aumont de los precedentes de lo mostrado que se aúnan para convertir *algo* en verosímil²⁵: como el público tiene la expectativa de que una banda sonora acompañe el filme, la presencia de una no quiebra la impresión de verosimilitud de lo mostrado; es decir, si bien el público supondrá que no habrá un *ensemble* de violines cuando un soldado llora, que uno esté incluido a posteriori no llamará la atención de la audiencia.

8. Paratexto

Nuestra recepción de los filmes aquí mencionados seguramente ha estado condicionada por el epitexto con el que se anuncian²⁶: El *PMF 5019* previene que

---

²⁵ «Se juzgará verosímil lo que se habrá visto en una obra anterior. Señalábamos antes que en algunos casos la paradoja era inverosímil, pero ésto es cierto sólo en el momento de su primera o primeras apariciones en las películas; desde el momento en que se repite en varias películas, se convertirá en normal, en verosímil». —Aumont. *Estética del cine*: página 144.

²⁶ «Un élément de paratexte peut communiquer une pure information, par exemple le nom de l'auteur ou la date de publication ; il peut faire connaître une intention, ou une interprétation auctoriale et/ou éditoriale. [...] [C]ertaines indications génériques (autobiographie, histoire, mémoires) ont, on le sait, une valeur de contrat plus contraignante ("Je m'engage à dire la vérité")». —Genette: introducción.

la realidad que *presenta* no ha sido intervenida —el uso del montaje y la música, entonces, serían presuntamente añadidos que no pueden *intervenir* en lo mostrado—. Evidentemente la mera presencia de la cámara *ya ha* condicionado la realidad— y nadie pensará, por ejemplo, que la narración de Walter Huston fue realizada *durante* los sucesos; entonces la advertencia, la muestra del arremangamiento para mostrar que no hay truco, o es poco consciente de los métodos narrativos que la producción que prologa contiene, o, más bien, apunta a la perspectiva de que estas intervenciones no tienen la capacidad de alterar el mensaje mostrado. El resultado, sea cual sea la intención del epitexto, es que el receptor se condiciona a recibir lo que presenta como algo *real*, lo que ocurrió. Cualquier negación de esto estará articulada a partir de la premisa de que lo ocurrió *ocurrió* realmente, circularidad que hace imposible negar la premisa; lo que se podría argumentar, entonces, es *cuánto* ha sido intervenido lo sucedido, mas lo sucedido, en sí, es innegable. Ahora, la problemática radica en la posibilidad de que la realidad se pueda intervenir en diferentes niveles, y que unos niveles estén más próximos a *lo sucedido* y otros estén más cerca de *lo ficcionalizado*. El *PMF 5047* se anuncia como una realidad recreada, y así la tomamos, y nuestro cuestionamiento se condiciona a pensar en el grado de fidelidad en el que la realidad haya sido recreada. Bien que es imposible volver a leer por primera vez los textos filmicos, suponemos que si *The best years of our lives*, con todo su despliegue narrativo propio de la intervención autoral, se hubiere presentado a sí mismo como un filme *basado en hechos reales*, nuestra recepción hubiere estado condicionada a pensar en qué medida lo visto pudiera haber sido intervenido desde *lo real* para crear de ello una narrativa que abarque pocas horas, pero seguramente se hubiera *aceptado* como algo que, en alguna forma, *sucedio*. Y, de cierta forma, es algo que *posiblemente* haya ocurrido.

9. La realidad aceptada

«Best-seller es el libro que se lee como *best-seller*». —David Viñas Piquer

Si aceptamos la idea de que la mera presencia de la cámara altera lo que ocurre ante ella y ficcionaliza lo que ve, tenemos que considerar que la semblanza de verosimilitud *es* otro dispositivo al servicio de la narración que desea dar el autor. En este sentido, notamos que pretender ofrecer lo se ha grabado como *real* es un recurso más en el repertorio de quien crea la narrativa. Lo que se acepta como real sería, entonces, parte del código de representación, pues parte de su funcionamiento depende en el pacto que se establece con el receptor y la experiencia que este tenga con previas representaciones similares. La verosimilitud ayuda a sustentar la narrativa de su creador, y consideramos que a partir de los tres filmes que hemos triangulado no podemos decir que distintos tipos de intervención se puedan categorizar como *más reales* o *menos reales*, apuntando, entonces, que cualquier búsqueda de verosimilitud guarda la misma equidistancia con lo real, sin que antes intervenga el conocimiento previo del receptor sobre el código que se utiliza para narrar y la expectativa que este tenga sobre lo narrado. Es decir, que a menos que se rompa el pacto con el que se presenta en el filme de una forma muy evidente, el balanceado uso del código representativo mantendrá en el receptor la idea de que lo que está viendo se debe leer de la forma en la que se ha anunciado a sí mismo.

Debe haber un balance en el uso de los dispositivos narrativos del código porque suponemos que la exageración de su uso rompe con la expectativa a la que el receptor estará acostumbrado; por ejemplo, si hubiere un hilo musical que acompañe y acentúe toda el metraje del *PMF 5019* este exceso, este desbalance, llamaría la atención a sí mismo, y rompería el código al que el receptor está acostumbrado, lo que empezaría a menoscabar la semblanza de verosimilitud que el *PMF 5019* pretende ofrecer. Siempre y cuando lo anunciado parezca plausible y ningún recurso llame en exceso la atención y prevenga que se ha de leer el texto cinematográfico de otra forma distinta a la que este pide, la oposición

realidad-verosimilitud está al servicio del creador del texto. Para Jacques Aumont los recursos cinematográficos requieren

un vaste ensemble de codes assimilés par le public pour que simplement l'image que l'on présente soit estimée ressemblante par rapport à une perception du réel. Le « réalisme » des matières de l'expression cinématographique n'est que le résultat d'un très grand nombre de conventions et de règles, conventions et règles qui varient selon les époques et les cultures.²⁷

Las *convenciones* y cuánto se aceptan son, entonces, una variable en el tiempo. Si bien para Bazin (según Aumont²⁸) habría *más* realismo en el *PMF 5019* porque muestra a soldados y no a actores, como el *PMF 5047*, la lectura que *desde hoy* hacemos de este film, ahora que tenemos incorporado que el repertorio de recursos incluye las decisiones representativas que el *PMF 5047* toma, habremos terminado por aceptar ambas posibilidades de representación como recursos *realistas*, sobretodo a partir de cómo este documental anuncia que debe recibirse. *The best years of our lives*, que también representa al soldado herido de una forma realista, como se anuncia a sí mismo cual una ficción se interpreta como tal, mas mantiene, parezca mentira, la misma distancia con lo real que los *PMF*. Todo está en los códigos.

Filmografía

United States Army; Huston, John. *PMF 5019 (Let there be light)*. 58 minutos. 1948. Archive.org <https://archive.org/details/gov.ntis.ava04168vnb1>

United States Army. *PMF 5047 (Shades of Gray)*. 1h05. 1947. Archive.org. <https://archive.org/details/PMF-5047>

Army Pictorial Service Signal Corps. *War Department Film Bulletin 184: Psychiatric Procedures In The Combat Area*. 45m58. 1944. Archive.org. <https://archive.org/details/FB-184>

Wyler, William. *The best years of our lives*. 2h50. 1946. Samuel Goldwyn Company.

---

²⁷ Aumont et al. *Esthétique du film*: capítulo 3.1

²⁸ Aumont. *Esthétique du film*: capítulo 3.2

Bibliografía

Aumont, Jacques. *Límites de la ficción*. 2014. Traducción de Mariel Manrique y Hermán Marturet. Contracampo Libros. España. 2016. ISBN: 978-84-944919-8-6

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc. *Estética del cine*. Ediciones Paidós.

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc. *Esthétique du film*. Armand Colin. 2008. ASIN: B00UOJ9UOO.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Traducción de C. Fernández Medrano. Paidós. Barcelona. 1987.

Edgerton, Gary. *Revisiting the Recordings of Wars Past: Remembering the Documentary Trilogy of John Huston*. Journal of Popular Film and Television. Tomo 15, N.º 1. Estados Unidos. Primavera 1987.

Friel, Patrick. *Let There Be Light: John Huston's Wartime Documentaries*. Film Comment Volume: 52. Edición 1. 2016. ISSN: 0015-119X

Genette, Gerard. *Seuils*. 1987. Le Seuil. ASIN: B00IRGUUAO.

Kantor, MacKinlay. *Glory for me*. 1945. Speaking Volumes. 2017.

Nota:

Documento redactado para la clase de *Ciutat, pensament crític i modernitat artística*, parte del Máster en Teoría de la Literatura y Literatura comparada de la Universitat de Barcelona. Las imágenes usadas no tienen derecho de autor. Aquesta obra està subjecta a una llicència de Reconeixement 4.0 Internacional de Creative Commons. Donde cabe, las citas pertenecen a otros autores y pueden estar sujetas a diferentes licencias de uso.