



ACTAS

**IV CONGRESO INTERNACIONAL
SOBRE ANÁLISIS FÍLMICO**

**NUEVAS TENDENCIAS E
HIBRIDACIONES
DE LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES
EN LA CULTURA DIGITAL CONTEMPORÁNEA**

4, 5 y 6 de mayo

**Universitat Jaume I, Castellón
2011**

Iván Bort Gual
Shaila García Catalán
Marta Martín Núñez
(editores)

ISBN: 978-84-87510-57-1

Ediciones de las Ciencias
Sociales de Madrid

Hibridaciones
en el cine
contemporáneo
representaciones
de la ciudad de
Nueva York

FERNANDO CANET CENTELLES
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

1. Introducción

Una vez Godard dijo: «todas las grandes ficciones tienden hacia el documental, así como todos los grandes documentales tienden hacia la ficción». Y precisamente esa frontera que separa el género del documental y el de la ficción es el interés de este trabajo. Propuestas híbridas que han estado cuestionando a lo largo de la historia del cine, y especialmente en la primera década de este siglo, esa dicotomía, tan vieja como el propio cine, entre la representación de la realidad y la imaginación de historias. Joaquín Jordá (Zunzunegui, 2007: 200) apuntaba en una de sus entrevistas: «Las fronteras entre el documental y la ficción existen, son intercambiables y cada vez más. Pienso que la evolución actual del cine me está dando la razón. A mí la gente que hace ficción que más me interesa es aquella que por procedimientos está entrando en lo que antes se consideraban las técnicas del documental. Al mismo tiempo, el documental está entrando —al menos yo intento que entre— en los elementos que antes se consideraban privativos del cine de ficción... Y así se subsanará esa división que existió más a un nivel teórico que práctico entre una y otra, entre Méliès y Lumière, para poner un ejemplo que ilustre los dos ejemplos». Es decir, entre las películas grabadas por los hermanos Lumière en las calles de París y la escenificación de sucesos imaginados por los Méliès en su estudio parisino.

Habrà que esperar a las últimas décadas del siglo pasado para que críticos y teóricos empiecen a reconocer y dar visibilidad a ciertas producciones que se definen principalmente por hacer uso de forma creativa de fórmulas híbridas. Así, diferentes términos comienzan a ver la luz, como por ejemplo, el docudrama, los documentales de corte reflexivo o creativo, los falsos documentales (*fakes* o *mockumentary*) y las películas de metraje encontrado (*found footage* o *compilation documentary*). Es más, recientemente diferentes teóricos han comenzado a proponer nuevos términos para definir estas hibridaciones, como por ejemplo, el vocablo anglosajón, *docufiction*, propuesto por Rhodes y Parris (2006: 5) en la introducción de su libro.

Entre todas estas alternativas el foco de interés de este trabajo se centra especialmente en aquellas propuestas que tienen como contenido, y punto de partida, la realidad más inmediata, entendida ésta como la vida real con la que el autor convive en tiempo presente, esa actualidad a la que se enfrentaban los hermanos Lumière al comienzo del medio cinematográfico o Dziga Vertov unas décadas después llevando a cabo el primer noticiario del gobierno de los soviets, el *Kino Nedelia* (Cine Semana, entre 1918 y 1919). Y en concreto la realidad por la que nos sentimos atraídos en este trabajo resulta paradójica, ya que se trata de una realidad muy poco vista pero que a su vez forma parte de la ciudad, sin duda alguna, más retratada a lo largo de la historia del cine, nos referimos al barrio de Willets Point de la ciudad de Nueva York. Éste se podría definir como una de las zonas más abandonadas de Queens (uno de los cinco distritos en los que se divide la ciudad de Nueva York). Willets Point es conocido popularmente como el triángulo del hierro (*Iron Tringle*), ya que fundamentalmente en la actualidad está poblado por talleres de desguaces de coches. Estamos hablando de la parte más sombría de Nueva York, «otro eufemismo del deterioro urbano», como lo ha definido Bloomberg, el actual alcalde de la ciudad. Así pues, se trata de una realidad muy poco conocida de la tan conocida ciudad de Nueva York. En ella no encontraremos ni rascacielos, ni tiendas de la quinta avenida, ni restaurantes o

cafeterías, o locales glamurosos, ni Central Park, ni, por supuesto, Broadway, es decir, el espectador no se topará con ningún vestigio de lo que la gran manzana representa. Y si lo hace lo hará como fondo, como lugar icónico de ese sueño americano que aunque muy cercano resulta inalcanzable para aquellos ya resignados pobladores de esa manzana marginal de la también isla de Queens.

Recientemente, en los últimos cinco años, dos filmes se han acercado a Willets Point con la intención de impregnarse de esta realidad en cierto sentido “exótica”, como sinónimo de rareza, extrañeza e incluso sorpresa por el contexto que la ubica, como se acaba de mencionar, en definitiva de alteridad por las características tan especiales que la diferencian de otras caras o realidades de la poliédrica ciudad de Nueva York. La película más alejada en el tiempo es *Chop Shop* estrenada en el 2007 y la siguiente mucho más reciente, *Foreign Parts*, que salió a la luz en 2010. La primera dirigida por el nacido en Estados Unidos pero con orígenes iraní Ramin Bahrani. Cineasta que ha procurado, a pesar de la distancia, no perder sus raíces culturales como lo demuestra la relación maestro-discípulo que mantiene con el prestigioso cineasta iraní Abbas Kiarostami, al que podemos definir como su padre cinematográfico. Por lo que respecta a *Foreign Parts* se trata de una codirección de dos cineastas que además son investigadores en la Universidad de Harvard. Uno de ellos es la directora y antropóloga de origen francés Verena Paravel, que forma parte del grupo de investigación del Centro de Estudios Fílmicos de Harvard (*Harvard's Film Study Center*), y el otro es J.P. Sniadecki, nacido en Estados Unidos pero que actualmente se encuentra en Pekín haciendo el trabajo de campo de su tesis doctoral inscrita en el departamento de

Willets Point
es un universo mate,
en el que todas sus
calles y rincones
respiran marginalidad
y subdesarrollo, la
chispa que provocó el
encendido del motor
creativo de Paravel y
Bahrani en cuyas
sendas películas el
escenario es el punto
de partida de la historia

Antropología Social de la citada universidad.

Así pues nos enfrentamos al estudio de un film de ficción, *Chop Shop*, que aún a pesar de estar catalogado dentro de este género despliega formalmente estrategias, recursos y códigos propios del documental con la intención de ofrecer la cara más auténtica de esta realidad. Y por otra parte, nos acercamos a un film, *Foreign Parts*, catalogado dentro de la categoría del documental, pero que se deja seducir por estrategias de ficción para desarrollar las tramas de los personajes elegidos de entre el conjunto

de habitantes que conforman el barrio. Se trata pues, de dos propuestas híbridas que han nacido en ese terreno fronterizo que unen ambas categorías y que aprovechan su posición privilegiada para sacar partido de las ventajas que ambas

nacionalidades le puedan ofrecer. Todo ello con la libertad de proponer discursos alternativos a los oficialistas.

2. El escenario como detonante de la historia: el retrato del barrio de Willets Point

Como se irá viendo a lo largo de esta segunda parte, ambas películas ofrecen un viaje etnográfico a un determinado universo diegético, que se caracteriza por estar repleto de coches desmantelados, de calles sin asfaltar, de zonas que se inundan, de basura por la calle, de pobladores sin papeles, de mano de obra ilegal, de actividad fraudulenta; precisamente *Chop Shop* es una expresión callejera que se utiliza para designar aquellos lugares donde se despedaza vehículos robados para vender sus partes por separado. Y es precisamente este universo mate, en el que todas sus calles y rincones respiran marginalidad y subdesarrollo, la chispa que provocó el encendido del motor creativo de sus respectivos directores en cuyas sendas películas el escenario es el punto de partida de la historia.

Paravel se encontró Willets Point por casualidad. Ella estaba grabando su película *Queens* acerca de la línea 7 del metro de Nueva York, una de las líneas sin duda alguna más interesante a nivel etnográfico de esta ciudad. Fue en ese trayecto cuando descubrió la excitante realidad de Willets Point. Le aconsejaron que no entrase, podría ser peligroso para una mujer y más si iba cámara en mano. Como cuenta Paravel, la primera vez que entró un tipo cogió su carretilla elevadora y cargó con un coche amenazándola con dejarlo caer sobre su cabeza si no dejaba de filmar. Esta experiencia le impresionó hasta tal punto que la película comienza con el ruido del motor de una máquina sobre la pantalla en negro para dejar paso a la luz y con ella al motivo del mismo: una carretilla elevadora está levantando a un coche que va a dejar de serlo para convertirse en sus partes. No obstante, Paravel no se amedrentó ante su desagradable experiencia iniciática sino todo lo contrario; motivada por su olfato etnográfico descubrió rápidamente que este barrio contenía el tema perfecto para su próxima película.

El enamoramiento de Bahrani también se produjo de inmediato, y tras visitar el barrio en el invierno de 2004, puso en marcha lo que sería su nuevo proyecto que vería la luz tres años después. Película que abre su telón, a diferencia de *Foreign Parts*, ubicando en primer lugar la historia en su contexto. Para ello, el director elige una localización fuera del barrio desde la que se divisa a lo lejos los rascacielos de Manhattan, como queriéndole advertir al espectador ya desde el inicio «esto es aunque no lo parezca una historia ambientada en la ciudad de Nueva York». Quizás esta misma afirmación es realizada en *Foreign Parts*, pero justamente a su finalización y más en clave generalista, cuando en uno de sus últimos planos podemos ver la omnipresente bandera americana. En este caso lo que se nos quiere decir es algo así como “esto también forma parte de eso que se conoce como sueño americano”.

Por el contrario, y a diferencia de *Chop Shop*, la contextualización en *Foreign Parts* es trazada de forma paulatina a lo largo del film y en ningún caso sin salir de las lindes del barrio. Ahora bien, lo hace desde la primera imagen que abre el filme. Si la acción del trabajador con la carretilla llena el primer término, ésta deja entrever en un segundo plano, y como fondo del mismo, el nuevo estadio de los *New York Mets*. No obstante, la presentación del estadio en este plano inaugural es muy sutil,

pasando prácticamente desapercibida para la mayoría del público. Ésta se irá haciendo de forma progresiva volviendo al mismo en otros momentos del filme, en los cuales el estadio y la actividad que se genera a su alrededor dejará de tener el papel de mero figurante para ir adquiriendo mayor protagonismo. El estadio de los Mets no será el único indicio utilizado en ambas películas para hacer visible la invisible presencia de la ciudad de Nueva York. Dos iconos más tienen su protagonismo, por un lado, y como no podía ser de otra forma la presencia del metro (obligada en muchos de los planos de situación) y por otro (aunque en mucha menor medida) la presencia de la muy popular policía neoyorkina.

Ahora bien, si el metro y la policía comparten con el estadio de los Mets la función retórica de representar la ciudad de Nueva York, este último, al igual que los rascacielos de Manhattan cumple otra función en el discurso. Va a ser utilizado como contrapunto, como el contraste ideal para hacer visible una de las constantes que se puede palpar si uno se recorre la ciudad con el metro, y es la desigualdad de clases sociales que caracteriza la ciudad de los rascacielos. Y para evitar coger cualquiera de los infinitos trenes que recorren ambos filmes, tanto en uno como en el otro se hace uso de aquello que se tiene justo al lado, simplemente cruzando una calle se puede transitar del tercer mundo, de Willets Point, al primer mundo, el nuevo estadio de los Mets. A Bahrani le resultó paradójico el hecho de observar cómo se podía migrar tan de un lugar sin esperanza a otro donde se podía leer en unos anuncios gigantes «hacer sus sueños posibles».

No obstante, esta proximidad física en el caso de Willets Point puede tener su fin en breve. Va a ser pasto de la especulación urbanística. En 2008 la administración de Bloomberg aprobó la remodelación de Willets Point, para convertirla en zona residencial y comercial. Así pues, en el momento en que la situación económica lo permita más de 2000 hombres y mujeres que trabajan en los aproximadamente 250 talleres de este barrio tendrán que buscarse otra forma de sustento. Esta situación es claramente denunciada en *Foreign Parts* principalmente por uno de sus protagonistas, Joe Ardizzone de 76 años, el último de los nacidos en el barrio y que todavía vive en él. Este activista convencido pasa sus horas denunciando por las calles del barrio el más que anunciado desalojo. Así pues, entre las motivaciones de *Foreign Parts* se encuentran la de denunciar, por una parte, uno de los muchos aspectos que todo cambio en una ciudad puede acarrear, y es que normalmente la transformación favorece a unos pocos mientras que perjudica a unos muchos, y por otra, y también vinculada a la idea de cambio, la de intentar capturar una realidad que en un tiempo no muy lejano se convertirá en forraje del olvido.

Así pues, tanto *Foreign Parts* como *Chop Shop* les conceden la voz a la gente más desfavorecida, a esa clase social más baja que habita los escenarios más hostiles de las grandes urbes, aislados y con sus sueños estrangulados. Quizás uno de los referentes más tempranos de esta corriente sea la película dirigida por Elton y Anstey en 1935 titulada *Housing Problems*. Un film grabado en localizaciones reales y cuyo aporte más interesante se condensa en ofrecerles la oportunidad a sus protagonistas de narrar en primera persona sus dramas personales. Y es a través de la representación de lo cotidiano la forma cómo estas películas deciden representar esta realidad. En este caso uno de los referentes de este tipo de discurso sería Humphrey Jennings, también punto de referencia del colectivo de cineastas que formaron el *Free Cinema*. Lindsay Anderson (1954), uno de los

principales miembros de este colectivo, define con las siguientes palabras el cine que practicaba su mentor: «un estilo basado en una peculiar intimidad en la manera de observar, una fascinación por las personas o las cosas corrientes que son significativas debido precisamente a sus trivialidad, y un interés por el dibujo que emerge cuando esas cosas y esas personas comunes pero significativas se combinan de la manera adecuada».

En ambos filmes se puede ver como se desguazan coches, se lijan, pulen y pintan, y se cambian neumáticos. Si en el caso de *Foreign Parts* los protagonistas de estas acciones son trabajadores anónimos en *Chop Shop* (y este es uno de los principales aspectos que diferencian ambas propuestas) estas acciones son mostradas principalmente a través de Ale, su protagonista, un niño de 12 años, al que la cámara sigue desde el inicio hasta la imagen que clausura el relato, trazando de esta forma la trama principal que lo estructura. Además de ver trabajar a sus habitantes ambas películas, en su afán por desvelar su cotidianidad, también los muestran divirtiéndose jugando a los dados o disfrutando de las típicas barbacoas neoyorkinas mientras suena la no menos representativa música latina que según qué barrios inunda las calles de la ciudad.

3. Formas híbridas y la representación de la realidad.

Si hasta aquí se ha esbozado la realidad que ambos filmes han pretendido retratar, a partir de ahora las palabras se centrarán en responder cómo esa realidad ha sido captada por cada uno de ellos, buscando principalmente esos puntos de encuentro, esas hibridaciones, que facilitan el diálogo entre propuestas catalogadas a ambos lados de esa frontera que separa el territorio del documental del de la ficción. Primordialmente la base de esa aproximación de posturas es sin duda alguna la voluntad de ambas propuestas de atrapar y narrar esa realidad de la manera más auténtica posible. Tal voluntad nos conduce irremediabilmente a hablar de esa corriente en la historia del cine que ha sido conocida como el nombre de realismo. Sin duda alguna Bazin (2004: 299) fue uno de los primeros en teorizar acerca de este estilo cinematográfico con ideas como, «llamaremos, por tanto, realista a todo sistema de expresión, a todo procedimiento de relato, que tiende a hacer aparecer un mayor grado de realidad sobre la pantalla». Con estas palabras Bazin se refería principalmente a ese realismo abordado desde la ficción, y en concreto al neorrealismo italiano. Ahora bien, la historia del cine también nos ha ofrecido, y con mayor motivo, una aproximación a lo real desde las corrientes del documental, siendo sus principales referentes el cine de los hermanos Lumière, la tradición del realismo documental británico, que comenzó su andadura allá por las décadas de los treinta y cuarenta, el *Free Cinema* también británico de la década de los cincuenta y su realismo de fregadero (*kitchen-sink realism*), el *Cinéma Vérité* francés con Jean Rouch a la cabeza, y el *Direct Cinema* norteamericano practicado entre otros por Richard Leacock y Frederick Wiseman, por citar algunos ejemplos.

Lo común en el realismo tanto desde la ficción como desde el documental es que aquello que se ve en la pantalla está basado en lo real, así su contenido es el mismo, y además su representación pretende ser lo más auténtica posible, así su motivación también. Lo que les diferencia fundamentalmente es desde qué lado de la frontera se aborda tal acercamiento y representación de la realidad. En esta

aproximación, las propuestas de ficción tendrán que hacer más esfuerzos para lograr mayores cuotas de autenticidad. Así, y como dice Bill Nichols, (1997: 219).

El neorrealismo, como movimiento de cine de ficción, aceptó el reto del documental de organizar su estética en torno a la representación de la vida cotidiana no sólo en lo tocante a temas y tipos de personajes sino también en la propia organización de la imagen, la escena y la historia

Pero quizás este reto del que habla Nichols fue inicialmente materializado en las calles de Nueva York por Edison y sus colaboradores. Así, y como hemos dicho al comienzo, si en la calles de París se fraguaba la dialéctica entre documental y ficción, en Nueva York coetáneamente estaban naciendo ciertas formulaciones híbridas, que se caracterizaban por la puesta en escena de lo real buscando una apariencia auténtica en su representación. Así pues, una de las características que definen ciertas creaciones híbridas procedentes del terreno de la ficción es la apropiación de códigos y estrategias del documental para lograr mayores cuotas de realismo tal y como ocurre en *Chop Shop*.

Mientras que en *Foreign Parts* una de las estrategias fundamentales es que, con el tiempo, la cámara pase desapercibida convirtiéndose en un elemento más del entorno. Pero no sólo es conveniente que el propio mecanismo se convierta en invisible para los habitantes del lugar sino lo interesante es que el director y su equipo se integren en la medida de lo posible en el día a día de ese universo que se quiere retratar. Como por

ejemplo, la secuencia hacia el final de la película en la que Luis vuelve de nuevo al barrio tras ausentarse un tiempo y se reencuentra con Sara su pareja. Esta escena de reencuentro no es sólo protagonizada por ellos dos sino que la alegría se extiende a los dos directores formando también parte de la acción de forma improvisada. La ruptura de la barrera que separa aquellos que están delante de la cámara de los que están detrás ha conseguido que el discurso cruce el territorio más tradicional de la epistefilia, traducida por esa necesidad de alcanzar y transmitir un

conocimiento, y se adentre en el terreno de la gnostifilia, que según Nichols (1997: 250) se trata de «un término que podemos utilizar para el conocimiento que no depende únicamente de la distancia, la objetividad y el análisis razonado sino también de la empatía, la identificación, el sentimiento, el tono y la sensibilidad».

si en la calles de París
se fraguaba
la dialéctica entre
documental y ficción,
en Nueva York
coetáneamente
estaban naciendo ciertas
formulaciones híbridas,
que se caracterizaban por
la puesta en escena de lo
real buscando una
apariencia auténtica en su
representación

Al igual que para las propuestas más cercanas al documental la convivencia con la realidad es determinante, también lo es para aquellas procedentes del realismo de ficción. Ahora bien, si en el primer caso la dedicación de tiempo es crucial para lograr que la cámara pase desapercibida y se logre esa familiaridad deseada, cómo en el segundo va a serlo ya desde el momento de la escritura del guión sirviendo como proceso de investigación documental. Como dice su director en la memoria de la película «empecé a interesarme por la vida de esos niños los cuales trabajan y viven en medio de gente mayor, en localizaciones muy duras. Yo quise saber cómo eran, que clases de sueños tenían y cómo manejaban los retos y decisiones que muchos adultos no eran capaces de hacer frente». Aún a pesar de que Ale, el ya presentado protagonista de *Chop Shop*, es latino, habla castellano y además no es un actor profesional, realmente no pertenece al colectivo que acaba de ser descrito. Para solventar este inconveniente Bahrani lo envió a convivir con la realidad. Así, Alejandro Polanco (Ale) pasó seis meses antes del rodaje en el taller de Rob Sowulski, su dueño real y que además se interpreta a sí mismo en el film, aprendiendo de primera mano los oficios de esa realidad que más que interpretarla debería reproducirla a posteriori, logrando ser a su vez uno más del lugar.

Una clave más que facilita que la representación se vaya acercando más y más a la verdad de su referente es apelar a la improvisación durante la fase de filmación. Así, otro aspecto a destacar del estilo de dirección de Bahrani es que nunca dice “acción” o “corten”, prefiere que las entradas y salidas sean naturales cazando de esta forma metraje espontáneo tanto de los actores como del escenario real en su conjunto. Asimismo, otra de las estrategias que utiliza Bahrani para lograr captar la esencia de la realidad en el rodaje es modificar situaciones sin ser comunicadas a los actores, por lo que éstos se encuentran con la necesidad de improvisar. Así pues, la grabación se produce en escenarios naturales y con gente real donde lo único que se controla en cierta medida es la acción del personaje principal dándole a su vez cierta libertad de acción.

Este es el caso de las secuencias en las que Ale, junto a su amigo Carlos, vende chocolatinas en el metro o espera a su hermana en el andén. En el primer caso un equipo con las personas imprescindibles y la técnica de cámara en mano es la única vía que se tiene si se quiere seguir al personaje sin alterar el entorno en el que se desenvuelve la acción, y de esta forma lograr que éste ofrezca retazos de realidad fruto de la espontaneidad del momento. En el segundo caso, el uso de lentes que permiten el enfoque selectivo mantiene en todo momento a Ale en foco aún a pesar de que éste desaparezca entre la multitud que espera la venida del tren. La improvisación y la filmación en escenarios reales nos conducen de nuevo al neorrealismo, sobre todo a aquellas escenas colectivas en espacio público como la estación de tren o en el interior de un autobús. Como apunta Bazin (2004: 313) “la sutileza y la flexibilidad de los movimientos de cámara en estos espacios estrechos y repletos, la naturalidad del comportamiento de todas las personas que entran en campo, hacen de estas escenas los platos fuertes por excelencia del cine italiano”.

Como se ha podido ir viendo, Bahrani y su director de fotografía decidieron que el estilo de realización de la película debía seguir cierta inmediatez documental si querían que ésta evaporase altos grados de naturalidad y autenticidad. Pero además apostaron por traducir de forma minimalista la cotidianidad de las acciones narradas. Toda una declaración de principios que nos devuelve de nuevo la mirada a Bazin y su teoría acerca del montaje prohibido, así como nos la dirige a las

propuestas cinematográficas de su maestro Kiarostami, donde se aboga la necesidad de la representación de la realidad sin romper su flujo natural. Y por supuesto, esta mirada no puede ni debe dejar pasar las reflexiones tan interesantes que al respecto nos ofrece el documentalista Trinh T. Minh-Ha (2007-2008: 228), a saber, «el tiempo real se considera más “creíble” que el tiempo fílmico, de modo que la toma larga...y editar lo mínimo o no editar...se consideran más apropiados para evitar distorsiones en la estructuración del material...Así, se condena el primer plano por su parcialidad, mientras que un ángulo de visión amplio se considera más objetivo pues abarca más en la pantalla y, por tanto, puede reflejar más fielmente el suceso en su contexto».

Si la improvisación es una de esas armas de fogueo que la ficción puede pedirle prestado al documental en ese diálogo pacífico a ambos lados de esa frontera de la que se viene hablando, la intervención representaría el caso opuesto, es decir, ese artefacto “inofensivo” que el documental pide prestado a la ficción. Todo ello con la intención de que el primero construya mecanismos de identificación emocional con sus espectadores siguiendo el quehacer del segundo. Esto es posible gracias a la dramatización de ciertas situaciones así como a la caracterización de aquellos personajes que finalmente serán los elegidos para protagonizar las diferentes líneas de acción.

En particular, tres tramas son las que se articulan en *Foreign Parts*: en primer lugar, la protagonizada por el ya presentado Joe Ardizzone; en segundo lugar, la que protagoniza Julia, una mujer mayor de color, llamada la reina de la chatarra y que tiene su cobijo en una furgoneta en el barrio; y por último, la que protagoniza la pareja formada por Luis y Sara, el puertorriqueño y ella de origen sajón, que al igual que Julia malviven en el barrio también durmiendo en una vieja y abandonada furgoneta. Tendrán que pasar aproximadamente doce minutos de presentación del universo de la historia, al más puro estilo observacional, para que estos personajes sean introducidos en el discurso. A partir de este momento la estructura del film alternará el seguimiento de los mismos con secuencias donde se continuarán introduciendo más aristas de la realidad de Willets Point. Ahora bien, conforme el texto vaya avanzando estos momentos irán perdiendo peso a favor de las secuencias protagonizadas por los que han sido seleccionados como testigos de la realidad que allí se vive. El seguimiento de la vida de estos personajes es lo que irá dotando de temporalidad y cierta estructura dramática al documento, como por ejemplo, la que se esculpe a través de la trama que narra la relación entre Sara y Luis. Así, se nos presenta la pareja, sus problemas, en definitiva su esfera privada a lo largo del tiempo, manifestado principalmente a través del paso de las estaciones. *Foreign Parts* es en sí mismo una hibridación entre dos estilos no muy alejados de tratar la crudeza de cierto presente, que se encontraría en la frontera de, una propuesta puramente observacional, como la que proponen directores como Leacock y Wiseman, y otra más intervencionista, liderada principalmente por Rouch, donde el realizador no sólo observa y espera a que la situación deseada surja sino que la provoca a través de su intervención. De este modo aparece en la misma trama de los personajes provocando situaciones con mayor carga dramática, como por ejemplo, en un momento en el que Sara sigue ofreciéndole al espectador su testimonio, y de repente éste es interrumpido por la entrada en campo de la directora reclamando la atención de Sara ya que hay una llamada telefónica para ella. Alguien al otro lado le comunica que su novio Luis, que como

se ha comentado ha estado ausente durante un tiempo, en breve estará de vuelta al barrio. Ella se emociona, por lo que la intervención ha logrado su objetivo y con ello la identificación emocional del espectador con el personaje. Así pues, con esta transición que la directora hace del fuera de campo a campo se ha obligado al discurso a traspasar una doble frontera: por un lado, la que conforman el documental y la ficción a través de la dramatización de una situación, y por otro, la frontera que la propia directora cruza abandonando el espacio detrás de la cámara para invadir el espacio profílmico, desgarrando de esta forma el himen de la transparencia cinematográfica y subrayando con ello, la autoconsciencia del propio mecanismo discursivo.

En definitiva, la tensión dialéctica entre la ficción y el documental en *Chop Shop* rima con un estilo que se traduce en un dejarse seducir tanto por el control de la puesta en escena como por la improvisación de la puesta en situación. Mientras que esa rima en *Foreign Parts* surge de la observación directa de la realidad así como del seguimiento de los personajes mediante la técnica de cámara en mano al más puro estilo documental, pero que a su vez dicho tratamiento es intervenido por sus directores en su afán discreto de que el espectador se identifique emocionalmente con sus personajes. Así pues, ambos filmes encarnan dos ejemplos de hibridaciones contemporáneas que desde ambos lados de la frontera dialogan buscando la mejor forma con la que representar lo más auténticamente posible la realidad del barrio de Willets Point, que en breve dejará de latir para convertirse en cenizas de un pasado, como ya en 1925 anticipará de forma poética F. Scott Fitzgerald en su obra *El gran Gatsby*, describiéndolo con el nombre del valle de las cenizas. Y si el texto ha comenzado citando a Godard su clausura también lo va a hacer, en este caso mediante un ruego por parte de este cineasta, que a nuestro modesto entender tanto *Chop Shop* como *Foreign Parts* practican, «el film es verdad 24 imágenes por segundo».

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, L. (1954): "Only Connect: Some Aspects of the Work of Humphrey Jennings". *Sight and Sound*, vol.25, nº4, pp 181-186.
- BAZIN, A. (2004): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- MINH-HA, T.T. (2007-2008): "El afán totalitario de significado". *Archivos de la Filmoteca*, 57-58, vol II, pp. 223-246.
- MONTERDE, E. (2007): "José Luis Guerín". En Cerdán, J. y Torreiro, C. (Eds): *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra.
- NICHOLS, B. (1997): *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- RHODES, G.D., PARRIS, J. (2006): *Docufictions. Essays on the intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. North Carolina: McFarland Company, Inc.
- ZUNZUNEGUI, S. (2007): "Joaquín Jordá Catalá". En Cerdán, J. y Torreiro, C. (Eds): *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra.