

## **SOBRE LA BESTIA SE LLEGA A LA JAULA DE ORO. LA MIGRACIÓN CENTROAMERICANA EN EL CINE DOCUMENTAL Y DE FICCIÓN**

*Everest Alam Landa Vargas*

### **Fade in**

El cine es una moneda de dos caras. En él se suceden fotogramas para dar la ilusión de movimiento y, junto a la grabación de sonidos, intenta emular la realidad e incluso superarla. Los filmes pueden verse como retrato de la realidad o proyección del mundo interior, tecnología o arte, ficción o documental; lo cierto es que son un referente para comprender la cultura contemporánea —sus manifestaciones, transformaciones, recurrencias y retos.

En ese rubro, México es prolífico en reconocimientos otorgados por la crítica especializada a nivel internacional. El suyo es un cine que alude —inspirándose, tomando como base o capturando— al acontecer social, y uno de sus temas recurrentes es la migración hacia Estados Unidos.<sup>1</sup>

Por tanto, el cine documental y el ficcional se han convertido en fuentes y soportes para la investigación en humanidades por el abordaje profundo y la representación de fenómenos como el mencionado, así que con el fin de indagar en las capacidades de observación y comunicativas del medio —y para continuar con las dualidades— hemos tomado dos casos de género distinto, aunque con la misma temática: el documental *La Bestia* (2010) de Pedro Ultreras (Durango, México, 1969), y la ficción *La jaula de oro* (2013), de Diego Quemada-Díez (Burgos, España, 1969). De entre el numeroso conjunto de cintas que abordan el tema, éstas constituyen una profunda investigación de campo en torno al viaje por México y hacia Estados Unidos de migrantes no autorizados de diversas nacionalidades; ambas se sitúan principalmente

<sup>1</sup> La problemática ha sido abordada desde distintas miradas, como en *Espaldas mojadas* (1953), *El bracero del año* (1963), *Hasta morir* (1994), *Al otro lado* (2004), *7 Soles* (2008), *El viaje de Teo* (2008), *Norteados* (2009), *Sin nombre* (2009) y *Desierto* (2015), entre otras.

en el tren conocido como “La Bestia”, fueron rodadas en años cercanos, pero las diferencias en sus estrategias de realización, estéticas y narrativas pueden dialogar dando lugar a un análisis conjunto.

A lo largo de los siguientes párrafos revisaremos características de cada filme.<sup>2</sup> En la primera parte, llamada “Ext. Tren La Bestia. Día”, presentamos a los directores de cada obra y las características de los trabajos antes indicados. En la siguiente, titulada “Zoom in a: la investigación”, abordamos las singularidades y coincidencias en el proceso de recolección de datos y durante las entrevistas para ambas películas. En “Personaje: núcleo del cine”, nos enfocamos en los personajes, las particularidades, diferencias y similitudes. En “Dolly back a: estructuras narrativas”, observamos las estrategias narrativas de los directores, sus guionistas y editores para ordenar y presentar el viaje migratorio. En “Corte a: estilo y empatía”, enfatizamos la atención en la estética de cada obra, así como la manera en que los directores buscan generar una conexión entre espectadores y personajes. Finalmente, en la sección “Fade out” concluimos el análisis con los puntos de coincidencia y discrepancia más notables de cada aspecto indicado.

### **Ext. Tren La Bestia. Día**

*La Bestia* (2010) retrata la travesía de migrantes centroamericanos indocumentados por México, con rumbo a Estados Unidos. A través de entrevistas, visitas a albergues y tomas a bordo del tren conocido como “La Bestia” —que transporta mercancías y personas sobre su lomo—, el director consigue que su cámara se convierta en un observador más periodístico que artístico. Las historias se entretajan para conformar un amplio mosaico del viacrucis, donde sólo algunos consiguen pasar “al otro lado” o retornar “a este lado”, es decir, volver a casa.

La dirección y el guion corrieron a cargo del propio Ultreras. La duración total es de 77 minutos. La producción se llevó a cabo entre El Salvador, Guatemala, México y Estados Unidos. El filme cuenta con el testimonio de veintinueve migrantes, de los cuales diecinueve son hombres y diez, mujeres (Peña, s/f).

<sup>2</sup> Cabe señalar que aunque el presente texto no concede la misma cantidad de líneas a cada filme, debido a la accesibilidad de la información sobre cada uno, se ha procurado tener el mismo rigor y profundidad en el análisis de ambos.

Además, cuenta con la participación del activista y sacerdote Alejandro Solalinde. Las entrevistas se realizan a bordo del tren, en los albergues que ofrecen asistencia y comida a los transeúntes, entre los cruces de rutas de tren y en los lugares de destino.

El documental fue financiado por el propio director y el rodaje se llevó a cabo durante más de un año, según se consigna en el portal informativo digital *La voz Arizona* (Limón, 2015). En 2012, publicó junto al padre Solalinde el libro *La Bestia, la tragedia de migrantes centroamericanos en México*.

Ultras se ha desempeñado como periodista para medios televisivos estadounidenses. De acuerdo con información de su sitio web (<http://www.pedroultras.com>), también dirigió la ficción *7 soles* (2008) y el documental *ABC nunca más* (2012).<sup>3</sup> Actualmente reside en Nueva York.

La otra cinta por analizar es *La jaula de oro* (2013), largometraje de ficción que narra lo vivido por tres adolescentes —dos guatemaltecos y otro chiapaneco— al cruzar México con dirección a Estados Unidos a bordo del tren conocido como “La Bestia”, enfrentando los riesgos asociados a este viaje. La amistad entre ellos consigue remontar las desavenencias y unirlos para sortear los eventos. Sólo el protagonista logra encontrar un empleo en el país de destino como recolector de desperdicios en una procesadora de carne, un final agrí dulce.

Diego Quemada-Díez, su director —naturalizado mexicano—, como sus personajes emigró de España a Estados Unidos sin el visado correspondiente, estatus que mantuvo durante algunos años mientras realizaba trabajos variados en la industria del cine. Posteriormente consiguió estudiar en el American Film Institute, para luego viajar a México, según refiere en diversas entrevistas (Arteaga, 2014; Franco, 2014).

En el estreno de *La jaula de oro*, el 22 de mayo de 2013 en el Festival de Cannes, la cinta consiguió el premio al Mejor Elenco (Vértiz, 2013); desde entonces, ha sido acreedor de más de cuarenta galardones, entre los que se cuentan nueve premios Ariel, incluido el de Mejor Película. En conferencia de prensa ofrecida por el equipo de producción, director y actores principales en la Cineteca Nacional, se declaró que el costo de la cinta fue de veintitrés

<sup>3</sup> Documental sobre el incendio en la guardería “ABC” en Hermosillo, Sonora, el 5 de junio de 2005, donde murieron cuarenta y nueve niños y más de setenta y cinco resultaron gravemente heridos. El caso estuvo plagado de corrupción y negligencia e involucra al gobierno en todos sus niveles, así como a algunas de las familias más poderosas del norte de México. [N. de la ed.].

millones de pesos y el título fue tomado del corrido “La jaula de oro”, de Enrique Franco, grabada por Los Tigres del Norte en 1984; tema que cuenta la paradoja vivida por el indocumentado mexicano, establecido en Estados Unidos, quien logra ventajas económicas, pero extraña su país.

## **Zoom in a: la investigación**

La ciencia requiere de un proceso investigativo —sea de campo, experimental o documental—, así como de análisis, comparación, síntesis de la información obtenida para la generación de nuevo conocimiento; no obstante, esta serie de pasos no es exclusiva de sus disciplinas, sino que forma parte de una metodología que la humanidad ha empleado durante milenios en distintas áreas.

El cine no es ajeno a ello. Para los filmes aquí presentados, se reunió información en torno al tema que nos ocupa. Las cifras, dispares entre sí, apuntan que cada año entre 150 000 (OIM, 2014) y 400 000 (CNDH, 2011) ciudadanos procedentes de Centroamérica y otros territorios cruzan la frontera sur de México sin autorización, con el fin de entrar a Estados Unidos, mientras que 550 000 mexicanos (Batista, 2014) intentan traspasar la frontera norte de igual manera.

El cine documental,<sup>4</sup> entendido por Bill Nichols como aquel que habla sobre situaciones reales y honra sucesos conocidos, “no introduce nuevos hechos no verificables. Habla directamente sobre el mundo histórico, más que del mundo alegórico” (Nichols, 2010: 7).<sup>5</sup> Podemos afirmar que un cierto tipo de documental es en sí mismo una investigación. Sobre ello, Édgar Liñán Ávila dice que esa clase de cine, en la modalidad de reportaje, “representa un modo ‘objetivo’ de abordar un tema o un suceso, por lo que es, fundamentalmente, investigación, realidad indagada” (Liñán, 2010: 81).

Como periodista mexicano avocinado en Estados Unidos, durante décadas Pedro Ultreras ha cubierto, entre otras, las noticias relacionadas con

<sup>4</sup> Jean Breschand afirma que el término *documental* fue utilizado por primera vez por John Grierson en el *New York Sun* el 8 de febrero de 1926. Aunque él mismo pone en duda el convencionalismo, indicando que en Francia ya se empleaba, pero no con la delimitación necesaria (Breschand, 2004: 7-9).

<sup>5</sup> La traducción de las citas de Nichols es del autor de este artículo.

migrantes centroamericanos; bagaje que seguramente le sirvió como preámbulo para realizar el proyecto que superara en extensión las entregas cotidianas.

El trabajo investigativo de *La Bestia* (2010) es evidente: meses de entrevistas, cientos de kilómetros cubiertos por la cámara. El realizador relata que viajó a bordo del tren y convivió con los migrantes en los albergues. Ante la pregunta de Beatriz Limón sobre si sintió miedo, responde: “Nunca sentí miedo de ellos, porque yo tenía la opción de bajarme, pero para ellos no hay otra opción, es seguir o morir. Ese miedo de la pobreza es el miedo natural, el de darle de comer a tu familia, el de jugarse la vida” (Limón, 2015, s/p).

Su involucramiento le permitió tener un acercamiento vivencial. Por ejemplo, relata haber sido discriminado por autoridades estadounidenses durante el rodaje; fue testigo de los abordajes nocturnos a los vagones, experimentó la vida en los albergues; de alguna manera también fue migrante indocumentado.

La indagatoria para el filme fue extensa en número de personajes, en historias; el interés y la estética son periodísticos. En ese trabajo está presente una multiplicidad de voces: es un documental reportaje.

Por su parte, en la ficción *La jaula de oro* (2013), Diego Quemada-Díez llevó a cabo una investigación semejante a la de un filme documental, observable en dos aspectos centrales: la acuciosa investigación de campo y el rodaje en locaciones reales con la presencia de personajes-actores no profesionales. Esto otorga un carácter híbrido al resultado, lo cual lo ubica entre el documental y la ficción. En las tres etapas de preproducción —investigación, escritura del libro cinematográfico y selección del elenco— quedan claras las simbiosis entre las presencias migrantes reales y ficticias.

En 2003, un viaje a Sinaloa le permitió a ese director conocer a una familia local que lo alojó mientras grababa un proyecto cinematográfico. Durante la estancia contactó con migrantes que viajaban a bordo de “La Bestia”. Las historias escuchadas en albergues, cárceles y oficinas aduanales fueron la semilla para continuar indagando durante ocho años, hasta grabar la película.

Quemada-Díez recorrió la ruta del mencionado tren recopilando cerca de seiscientos testimonios de personas originarias del sur de México y Centroamérica que viajaban con el objetivo de ingresar a Estados Unidos (*Hashtag*, 2014). El cineasta redactó una especie de diario colectivo en el que transcribió lo escuchado: sueños y miedos de quienes se empeñan en ir más allá del río Bravo.

Esta indagatoria y recolección del comienzo acercan al filme a un documental, sin dejar de ser ficción. Como señala Carlos Mendoza, “el estudio profundo y la comprensión cabal del contenido de la investigación que se lleva a cabo son tareas ineludibles, tanto para quien investiga, como para quienes escriben el guion y pretenden realizar el documental” (Mendoza, 2010: 105).

Esto le permitió al director conocer en profundidad a los migrantes, incluso ubicar con precisión sus barrios de origen. Dichos detalles se reflejan en la intimidad emocional de los implicados y en las locaciones de grabación. Lo que recabó le mostró las prácticas de grupos criminales contra los migrantes, así como el hambre y la discriminación de las que son víctimas.

El material era suficiente para componer un docudrama, según lo planteado por Lipkin, Paget y Roscoe (2006: 11), presentar las historias relatadas por sus informantes tal y como sucedieron; sin embargo, el entramado de testimonios en la creación de un solo personaje ubica el trabajo en el terreno de la ficción. La experimentación con métodos de creación de la ficción, el documental y el docudrama ha sido estudiada por Chanan (2009) cuando reflexiona sobre el espacio entre documental y ficción en América Latina.

## **Personaje: núcleo del cine**

Ellos son el centro de una historia. En concordancia con Syd Field “los espectadores experimentan las emociones a través de los personajes, se sienten conmovidos a través de ellos” (1996: 41). Lo mismo se aplica tanto a la ficción como al documental, considerando que el sujeto que aparece en pantalla está mediado e interpretado por el autor para presentarlo de manera coherente en el discurso narrativo.

Para la ficción, el libro cinematográfico o guion es el documento en que se describen los personajes, sus acciones, diálogos y los lugares donde transcurre la historia, además de ser la etapa durante la que se crean la historia y sus personajes. Dicho en otras palabras, “elaborar un guion cinematográfico es un proceso alquímico mediante el cual las palabras se desdobl原因 en imágenes plenas” (González, 1997: 8).

En la fase de escritura del guion de *La jaula de oro* (2013), Quemada-Díez contó con el apoyo de los escritores cinematográficos Gibrán Ramírez

Portela y Lucía Carreras para seleccionar el material recopilado, crear los personajes, estructurar la historia y desarrollar situaciones dramáticas.

El primer paso fue elegir, entre el equivalente a ciento cincuenta horas de audio, las historias que se utilizarían. Después de ver el filme, resulta escalofriante saber que el director dejó de lado testimonios que superaban la ficción por lo atroces: “Decidí no hacer una película de terror. Quería hacer una [...] que llegara a la gente, que hablara del drama de los migrantes, pero que al mismo tiempo la pudieran ver todos los públicos y que sobre todo mostrara lo grandes que pueden ser los seres humanos y los buenos actos que se hacen en el camino” (Hashtag, 2014).

Con lo que quedó, los escritores estructuraron el guion focalizando en sólo tres personajes. La selección de los actores se llevó a cabo en Chiapas y Guatemala. El objetivo del director era mantener el fenotipo lo más cercano posible al de los migrantes que él había conocido durante su investigación, y para ello realizaron más de seis mil audiciones.

Los seleccionados no eran actores profesionales. El protagonista, Juan, fue encarnado por Brandon López, salvadoreño amante del hip-hop, quien trabaja como tornero. Su sueño, como el de su personaje, era viajar a Estados Unidos, pero como bailarín de breakdance. Al concluir el rodaje y la gira, afirma haber cumplido su sueño de alguna manera.

El siguiente seleccionado fue Rodolfo Domínguez, campesino tzotzil de Chiapas, quien da vida a Chauk. Este personaje ejemplifica la diversidad lingüística y étnica de los migrantes, así como las vejaciones que padecen por ambos motivos. El actor aprendió a hablar español durante el proceso cinematográfico.

La tercera seleccionada fue Karen Martínez, salvadoreña, estudiante de bachillerato con orientación dramática. Es la única del elenco principal con estudios de actuación. Como ella, su personaje, Sara, además de actuar como mimo en la calle, tiene que hacerse pasar por hombre, es decir, es un personaje que actúa.

En esta revisión de la biografía de los actores, se pueden notar interesantes paralelismos que los unen no sólo a quienes representan, sino a los personajes creados en el guion, una suerte de relación entre el actor y su *alter ego* ficcional.

La preparación de los tres adolescentes constó de un entrenamiento en Río de Janeiro, en el estudio de Fátima Toledo, quien con su método ayudó

en años anteriores a los actores de *Ciudad de Dios* (2002). Fue fundamental para que Brandon, Rodolfo y Karen incrementaran sus habilidades histriónicas y consiguieran el desempeño que se aprecia en pantalla y que les valió reconocimientos internacionales.

Una diferencia notable entre los personajes del cine de ficción y los de documentales como *La Bestia* (2010) es que, en el primero, aquéllos se definen por sus acciones, mientras que en el documental son lo que dicen de sí.

Los personajes que aparecen en dicho filme parecen haber sido encontrados por el director durante su viaje. Ultreras marcó la ruta de miles de personas con rostros que nos acompañan por un momento, desaparecen y algunos reaparecen, pero todos son migrantes reales. Unos lo intentan por primera vez, otros van por la tercera.

De los veintinueve entrevistados, sólo se da a conocer el final de la historia de cinco de ellos, las demás quedan inconclusas. Cabe aclarar que estos casos reciben el mismo tratamiento que los otros a lo largo del documental.

## **Dolly back a: estructuras narrativas**

Actualmente este cine goza de una gran plasticidad que le permite abrazar los recursos del ensayo, la poesía, el documento antropológico, el estudio biológico o el escrito periodístico.<sup>6</sup> En cualquier caso cuenta algo y sigue una estructura narrativa.

En cuanto a la redacción del guion y la estrategia narrativa, *La Bestia* (2010) muestra los acontecimientos de manera cronológica por lo que se considera lineal. Asimismo, se sigue un patrón geográfico, es decir, exhibe los sucesos como acontecen en el espacio: de Sur a Norte. En ese aspecto, ambos filmes coinciden.

El ordenamiento de las entrevistas, así como la generación de sentido se dio en la edición, a cargo de Leonardo Buono, con la dirección guionística de Ultreras. En esta etapa las entrevistas son recortadas, se seleccionan los fragmentos considerados pertinentes. Por ello se habla de una mediación.

<sup>6</sup> Bill Nichols señala que “las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. En el documental, destacan cuatro modalidades de representación como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: positiva, de observación, interactiva y reflexiva” (1997: 65).

Por su parte, el director de *La jaula de oro* (2013) trabajó junto a los guionistas Gibrán Ramírez Portela y Lucía Carreras para confeccionar una historia que utiliza el viaje como contexto para mostrar el desarrollo de un protagonista y dos personajes coadyuvantes, un trío que diera voz a las historias elegidas, con una identidad única y representativa de los migrantes reales, sinécdoque de la población migrante centroamericana.

Declara Ramírez Portela: “Lucía Carreras y yo trabajábamos mucho con base en el material de Diego y en las largas discusiones que teníamos. De ahí hubo que seleccionar todo el material y transformarlo en personajes y situaciones dramáticas. Meterle humor también. Lucía terminó por compactar el guion de buena manera y hacer funcionar todo lo que ya había” (*RI Oaxaca*, 2014, s/p).

Al mismo tiempo, los guionistas dotaron al trío de personajes de tensiones, puntos de unión, traiciones y muestras de amor entre ellos, con las que se trasciende la perspectiva periodística y se consigue, aunque ficticia, una mirada íntima del hecho.

La aportación de estos escritores consiguió una contundencia dramática y reforzó la visión artística del hecho social que retrata. La figura retórica sinécdoque, que se refiere a la representación de un todo por una de sus partes, logra concretarse en *La jaula de oro* ya que representa la problemática social migrante (el todo), a través de sólo tres adolescentes (la parte).

## **Corte a: estilo y empatía**

La investigación es más que una base para el documental que, de hecho, podría catalogarse como un reportaje extenso, cuyo valor primordial radica en lo periodístico: expone los hechos, ubica al espectador en el tiempo y el espacio y lo ordena todo con el fin de informar. El discurso proviene de los testimonios, hilvanados a fin de conformar una sola historia. Saca a unos migrantes del anonimato, les da voz, rostro, nombre y son ellos los narradores.

La cámara, operada por el propio director —y Sixto Valdez, en Los Ángeles—, tiene un estilo televisivo observable en el manejo de la profundidad de campo, los cambios de foco, la iluminación. Esto lo diferencia considerablemente de los documentales que buscan una estética más “cinematográfica”: planos diferenciados, manejo de foco, intención estética clara, metafórica.

La cámara de *La Bestia* (2010) muestra los hechos y a las personas antes que procurar belleza visual. Se centra en reportar. Es notable que los ángulos varían: a veces la cámara está a la altura de los ojos, otras por encima o debajo de ellos. En este sentido, no responde a una codificación ética, pues, por ejemplo, mirar a alguien desde un ángulo superior podría interpretarse como una postura de minusvaloración del observado. Ultreras grabó como pudo, sin que los ángulos denotaran superioridad o inferioridad moral de sus informantes.

El montaje, a cargo de Leonardo Buono, es simple: recurre a cortes directos y algunas disolvencias; siendo coherente con el discurso periodístico creado por Ultreras. La posproducción, realizada por el director y el editor, utiliza algunos recursos como la ralentización —o cámara lenta— y el cambio de color a blanco y negro cuando se retrocede en la historia —o analepsis— o enfatizar el dramatismo de un momento.

El diseño sonoro de un filme está compuesto por sonidos ambientales, diálogos y música. Sobre éste en el cine documental, Holly Rogers afirma que “la música bien colocada puede suscitar una narrativa, resaltar las hebras estéticas entre escenas, centrar la atención sobre una cosa excluyendo las otras, y ayudar a una intensa vinculación estética con ciertos personajes o temas” (2015: 7).<sup>7</sup> En *La Bestia* (2010), el sonido es directo y las entrevistas fueron editadas sin tratamientos especiales. La música, sin registro autoral en los créditos, enfatiza algunos pasajes.

Uno de los elementos clave en la construcción narrativa y discursiva es la voz en off —extradiegetica— de Milenka Peña,<sup>8</sup> hilo conductor del viaje y la investigación que hace dialogar las entrevistas sobre las que hace apuntes de distinta índole: frases subjetivas, observaciones del director.

Una de las diferencias primordiales entre el cine y la televisión radica en la utilización de las palabras: mientras que el primero es plástico (al ser heredero de la fotografía), la televisión es oral (en tanto heredera de la radio). “La televisión no se concibe, no se desarrolla [más] que como sonora y hablante, incluso puso en ejecución un régimen auditivo particular [...], perfectamente audible [...] que se fabrica en los estudios” (Sorlin, 2010: 211). La voz en off proporciona un estilo que lo aproxima, de nuevo, a los reportajes televisivos.

<sup>7</sup> Traducción del autor.

<sup>8</sup> Milenka Peña es periodista, escritora, productora y conductora de radio y televisión, nominada a los premios Emmy y ganadora del Silver Dome Award por la excelencia en su carrera profesional (*Apasionante con Milenka Peña*, s/f).

Los personajes son retratados de distintas maneras por Ultreras enfatizando, en el caso de algunos de ellos, su género, edad o condición física. En dos casos, los entrevistados (un hombre y una mujer) sufrieron amputaciones durante el viaje. El primero busca ir a Los Ángeles para que le fabriquen una prótesis, pues perdió una mano en el tren. La mujer vive en un refugio tras perder las piernas en el viaje. Los testimonios de esperanza y vulnerabilidad generan empatía entre los espectadores.

Con estos elementos, el director crea un discurso claramente diferenciado con respecto de la ficción y de otros documentales afines. Se puede entender como una extensión de su trabajo reporteril, más cercano a la denuncia y a la toma de posición que a la observación no participante o la búsqueda esteticista.

Por otra parte, la construcción de personajes es fundamental en *La jaula de oro* (2013), donde se logra un equilibrio entre “verdad social” y “verosimilitud ficcional”. Robert McKee afirma que “los protagonistas tienen la fuerza de voluntad y las capacidades necesarias para perseguir el objeto de su deseo consciente y/o subconsciente hasta el final de sus consecuencias” (2009: 176).

La grabación se llevó a cabo durante siete semanas. El equipo realizó el viaje de Guatemala a Estados Unidos, siguiendo la ruta de los migrantes indocumentados por suelo mexicano. Las escenas grabadas por Quemada-Díez en el tren se hicieron a bordo de uno rentado. Contaron con la participación de miles de migrantes reales en calidad de extras que se interpretaron a sí mismos en ese mismo periplo: cansados, melancólicos, ilusionados, hambrientos, asustados, silenciosos. Al final de la jornada eran devueltos a los albergues con la paga del día (Gómez Leyva, 2014). El padre Solalinde cooperó durante y después del rodaje con el director, pues consideró a la cinta como un vehículo para concienciar a las autoridades y la ciudadanía sobre los padecimientos de estos hombres y mujeres.

En el marco de una conferencia dada por el autor de este artículo en el Museo de Memoria y Tolerancia de la Ciudad de México, el 10 de septiembre de 2016, dos migrantes que participaron en la escena de persecución policiaca relataron sentirse orgullosos de haber colaborado para dotar de mayor realismo a la escena.

En lo que corresponde a la cronología del rodaje, fue la misma que muestra el filme. Es importante subrayar que los actores no conocían la totalidad de la historia, lo que imprimió frescura a su trabajo. En algunas escenas, in-

cluso tuvieron que reaccionar tal como los migrantes, corriendo para huir del ejército, por ejemplo.

Las tomas del entorno, además de contextualizar la travesía, crean una relación semiótica entre los personajes y los territorios que cruzan, como refiere Édgar Morin “en la pantalla el rostro se convierte en paisaje y el paisaje en rostro, es decir, en alma” (2001: 69). Se podría decir que las caras de Juan, Chauk y Sara se *selvatizan* con la humedad, se urbanizan con el concreto, se desertifican con la sequedad.

## Fade out

*La Bestia* (2010) y *La jaula de oro* (2013) abordan la migración latinoamericana en sus macro y microniveles a través de discursos y estrategias que comparten similitudes y diferencias. A pesar de las diferencias formales establecidas por los teóricos para delimitar la cinematografía documental y la ficcional, ambos trabajos son ejemplos de su cercanía en cuanto a estructuras y procesos investigativos. En los casos analizados, el documental adopta estrategias de la ficción y ésta recupera el rigor, el realismo de aquél.

Es notable la acuciosa investigación, aspecto que lo es todo en el documental y que funge como soporte para la ficción. La capacidad de recopilación, análisis y síntesis de la información los hermana y, aunque cada uno ofrezca un retrato diferenciado de la migración centroamericana, en esencia, dialogan, se complementan.

Mientras que *La Bestia* (2010) apuesta por la multitud de personajes, *La jaula de oro* (2013) focaliza. A pesar de que ambos buscan informar y conmover, cada uno lo logra en distinto nivel. En uno, los personajes son informantes; en el otro, intérpretes “en tiempo real”.

Una diferencia notable es el uso de la narratividad y la dramaticidad. Mientras que *La Bestia* cuenta los hechos ocurridos a los migrantes, *La jaula de oro* los expone, los recrea. A partir de ello, el documental es más televisivo y la ficción, cinematográfica. Uno mantiene distancia periodística, mientras que el otro logra intimidad artística.

Al margen de que sean un documental o una ficción, estas obras muestran una naturaleza dialéctica: son investigativas y comunicativas; informativas y conmovedoras; producto de la observación y fuente para ésta. Por todo lo

anterior, podemos considerar al cine, sea cual fuere su género, como un instrumento capaz de producir conocimiento significativo, en este caso sobre la migración, pero también acerca de cualquier otro asunto que pudiera arrojar luz sobre la gran incógnita: ¿quiénes somos?

## Fuentes

APASIONANTE CON MILENKA PEÑA

s/f en <<http://blogapasionante.weebly.com/biografiacutea.html>>, consultada en mayo de 2016.

ARTEAGA, ALEJANDRA

2014 “Quemada-Díez, el cineasta que realizó su sueño en México, 2014”, *Milenio*, 13 de enero, en <[http://www.milenio.com/cultura/cineasta-realizo-sueno-Mexico\\_15\\_225727431.html](http://www.milenio.com/cultura/cineasta-realizo-sueno-Mexico_15_225727431.html)>, consultada en mayo de 2016.

BATISTA JIMÉNEZ, FERNANDO

2014 “Derechos humanos y migración, 2014”, en *Biblioteca Jurídica Virtual*, UNAM, en <<http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/7/3064/15.pdf>>, consultada en mayo de 2016.

BRESCHAND, JEAN

2004 *El documental, la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

CHANAN, MICHEL

2009 “The Space between Fiction and Documentary in Latin America Cinema: Notes toward a Genealogy”, en Miriam Haddu y Joanna Page, eds., *Visual synergies in Fiction and Documentary Film from Latin America*. Basingstoke, RU: Palgrave Macmillan, 2009).

COMISIÓN NACIONAL DE LOS DERECHOS HUMANOS (CNDH)

2011 “Informe Especial sobre secuestro de migrantes en México, 2011”, en <[http://www.cndh.org.mx/sites/all/fuentes/documentos/informes/especiales/2011\\_secmmigrantes\\_0.pdf](http://www.cndh.org.mx/sites/all/fuentes/documentos/informes/especiales/2011_secmmigrantes_0.pdf)>, consultada en mayo de 2016.

FIELD, SYD

1996 *El manual del guionista*. Madrid: Plot Ediciones.

FRANCO, SALVADOR

2014 “Retrato hablado: Diego Quemada-Díez, el cineasta migrante”, *Excelsior*, 12 de enero, en <<http://www.excelsior.com.mx/funcion/2014/01/12/937835>>, consultada en mayo de 2016.

GÓMEZ LEYVA, CIRO

2014 “*La jaula de oro*, una historia humana y cercana a migrantes: productor”, Grupo Fórmula, en <<https://www.radioformula.com.mx/entretenimiento/20140428/la-jaula-de-oro-una-historia-humana-y-cercana-a-migrantes-productor-con-ciro-gomez-leyva/>>, consultada en mayo de 2016.

GONZÁLEZ, RUBIO JAVIER

1997 “Leñero, el alquimista”, en Vicente Leñero, *El callejón de los milagros*. México: El milagro.

HASHTAG

2014 “Mirada desde *La Bestia*. Entrevista con Diego Quemada-Díez y *La jaula de oro*”, *Hashtag*, 15 de mayo, en <<http://revolucionrespunto-cero.mx/una-mirada-desde-la-bestia-entrevista-con-diego-quemada-diez-y-la-jaula-de-oro/>>, consultada en mayo de 2016.

LIMÓN, BEATRIZ

2015 “Documental *La Bestia* revela el rostro del miedo de la migración”, *La voz Arizona*, 16 de septiembre, en <<http://www.lavozarizona.com/story/noticias/2015/09/16/la-bestia-en-phoenix-revelar-el-rostro-del-miedo-de-la-migracin/72342872/>>, consultada en mayo de 2016.

LIÑÁN ÁVILA, ÉDGAR

2010 “Géneros periodísticos”, en Carlos Mendoza, *El guion para cine documental*. México: UNAM.

LIPKIN, STEVEN N., DEREK PAGET y JANE ROSCOE

2006 “Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons”, en Gary D. Rhodes y John Parris Springer, eds., *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Film-making*. Carolina del Norte/Londres: McFardal & Company.

McKEE, ROBERT

2009 *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Madrid: Alba Minus.

MENDOZA, CARLOS

2010 *El guion para cine documental*. México: UNAM.

MORIN, ÉDGAR

2001 *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Ibérica.

NICHOLS, BILL

2010 *Introduction to Documentary*. Indiana: Indiana University Press.

1997 *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Trad. de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós.

ORGANIZACIÓN INTERNACIONAL PARA LAS MIGRACIONES (OIM)

2014 “Hechos y cifras 2014”, en <<http://oim.org.mx/hechos-y-cifras-2>>, consultada en mayo de 2016.

PEÑA, FRANCISCO

s/f “Reseña crítica del filme *La Bestia*, de Pedro Ultras, sobre migración centroamericana a través de México”, en Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred), en <[http://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=noticias&id=3670&id\\_opcion=&op=447](http://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=noticias&id=3670&id_opcion=&op=447)>, consultada en mayo de 2016.

RI OAXACA

2014 “*La jaula de oro y Güeros*, las cartas de presentación de Gibrán Portela”, *RI Oaxaca*, 15 de junio, en <<https://www.rioaxaca.com/2014/>

06/15/la-jaula-de-oro-y-gueeros-las-cartas-de-presentacion-de-gibran-portela/>, consultada en mayo de 2016.

ROGERS, HOLLY, ed.

2015 *Music and Sound in Documentary Film*. Nueva York/Londres: Routledge.

SORLIN, PIERRE

2010 *Estéticas del audiovisual*. Buenos Aires: La marca editorial.

ULTRERAS, PEDRO

<<http://www.pedrultreras.com/>>, consultada en mayo de 2016.

ULTRERAS, PEDRO, y ALEJANDRO SOLALINDE

2012 *La Bestia, la tragedia de migrantes centroamericanos en México*. Arizona: Hispanic Institute of Social Issues.

VÉRTIZ, COLUMBIA

2013 “La jaula de oro suma 16 premios, 2014”, *Proceso*, 20 de octubre, en <<http://www.proceso.com.mx/?p=355968>>, consultada en mayo de 2016.

## Filmografía

*ABC nunca más*. Dir. por Pedro Ultreras. México/Estados Unidos/Ecuador: Sociedad Activa, Amerisis Studios y Pro Sonido Miami, 2012.

*Al otro lado*. Dir. por Gustavo Loza. México: Adicta Films, Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) y Matatena Films, 2004.

*Ciudad de Dios*. Dir. por Fernando Meireles. Brasil: 02 Filmes y VideoFilmes, 2002.

*Desierto*. Dir. por Jonás Cuarón. México: Esperanto Kino, Ítaca Films y CG Cinéma, 2015.

*El bracero del año*. Dir. por Rafael Baledón. México: Producciones Montemayor, 1963.

*El viaje de Teo*. Dir. por Walter Doehner. México: Astillero Films, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine) e Imcine, 2008.

*Espaldas mojadas*. Dir. por Alejandro Galindo. México: Ata Films y Atlas Films, 1953.

*Hasta morir*. Dir. por Fernando Sariñana. México: Estudios Churubusco Azteca S.A., Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Imcine y Oxicem Producciones, 1994.

*La Bestia*. Dir. por Pedro Ultreras. México: Pedro Ultreras, 2010.

*La jaula de oro*. Dir. por Diego Quemada-Díez. México/España/Guatemala: Animal de Luz Films, Castafiore Films, CNCA, Estudios Churubusco Azteca, S. A., Imcine, Kinemascope Films y Machete Producciones, 2013.

*Norteados*. Dir. por Rigoberto Pérezcano. México: Film Tank Production, Tiburón Filmes, Foprocine, Mediapro e Imcine, 2009.

*Sin nombre*. Dir. por Cary Fukunaga. México: Scion Films, Canana Films, Creando Films y Primary Productions, 2009.

*7 Soles*. Dir. por Pedro Ultreras. México: Foprocine, 2008.

