

# Compromiso ético: documentales sobre migración en México

Por Armando Octavio VELÁZQUEZ SOTO\*

## Introducción

A MEDIADOS DE LOS AÑOS VEINTE del siglo pasado, John Grierson acuñó una de las frases más conocidas y problemáticas para definir al cine documental: quien pasara a la historia como uno de los directores, productores y teóricos más importantes, caracterizó al documental como el “tratamiento creativo de la realidad”.<sup>1</sup> Esa frase alude a algunos de los aspectos más complejos y discutidos del documental, principalmente los que cuestionan su veracidad, en qué medida muestra la realidad tal cual es o si, por el contrario, es una representación sesgada y parcial de un fragmento del mundo. El rastreo histórico que François Niney hace de la palabra *documental* revela su origen en el latín *documentum*, que puede traducirse como enseñanza y ejemplo; asimismo, este sustantivo se deriva de *docere*, el invaluable verbo latino que significa hacer, aprender y enseñar, lo cual permite observar que ya desde su mismo nombre el documental tiene un carácter didáctico.<sup>2</sup>

Otro de los rasgos fundamentales del documental es oponerse a la ficción, lo que lo distingue de manifestaciones del cine caracterizadas justamente por su ficcionalidad. Sin embargo, estas dos características no son suficientes para delimitarlo: “el carácter documental no estaría determinado únicamente por el contenido (informativo), sino por la forma (de interacción cámara-mundo) y por el modo de interpelación (serio y no fingido) y de creencia (más bien antropológico e histórico) exigido del espectador”.<sup>3</sup> De acuerdo con Niney, el documental no es sólo una película no ficcional que transmite una enseñanza, también implica una manera particular de interactuar con el mundo y de relacionarse con los espectadores desde lo que podría considerarse como un “pacto de buena fe”.

---

\* Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México; e-mail: <varkolasik@gmail.com>.

<sup>1</sup> Citado por François Niney, *El documental y sus falsas experiencias* (2009), Miguel Bustos García, trad., México, UNAM, 2015, p. 13.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 16.

La forma en que se relaciona con lo filmado y el pacto que establece con los espectadores no son cosas que puedan resolverse sólo en el terreno de lo estético; las cuestiones éticas son fundamentales para comprender cómo se realiza y cómo funciona un documental. Para Carl Plantinga “la calidad del discurso de no ficción también depende de un compromiso de la comunidad por *decir la verdad*. Ya que las no ficciones hacen afirmaciones sobre la realidad, la confiabilidad de esas afirmaciones es esencial para su utilidad dentro de la comunidad”.<sup>4</sup>

En ese sentido, dentro de su horizonte de acción los documentales inciden sobre la realidad y la modifican a partir de lo que suponen un conjunto de valores éticos compartidos por la comunidad; porque este tipo de producciones, además de representar un estado de cosas en el mundo, también busca modificarlo. Los documentales no son representaciones neutrales, sino obras que traducen en imágenes y sonidos el posicionamiento ético de los realizadores al ofrecer una interpretación de lo que muestran con el objetivo de persuadir a los espectadores a actuar de determinada manera (es fundamental concebir la persuasión desde el punto de vista de la retórica, separándola del engaño y la mentira).

Al tratarse de la filmación de personas reales en su contexto, las preguntas sobre las responsabilidades éticas son fundamentales en el documental; para Bill Nichols el cuestionamiento central es el siguiente: “¿Qué hacemos con la gente cuando hacemos un documental?”<sup>5</sup> pero no sólo con la gente que aparece en escena, sino también con el público; de esta manera, el compromiso ético del documental es múltiple y complejo, pues además deben añadirse los intereses de los propios realizadores.

Uno de los conflictos humanos y sociales que más ha llamado la atención de los documentalistas en las últimas décadas es el de la migración, el casi siempre forzado desplazamiento que obliga a miles de seres humanos a abandonar sus lugares de origen ya sea en busca de mejores condiciones de trabajo o huyendo de contextos generalizados de violencia o situaciones relacionadas con problemas ecológicos. En este trabajo me interesa estudiar tres documentales recientes centrados en la migración de centroamericanos: *La Bestia* (2010), de Pedro Ultras, *¿Quién es Dayani Cristal?* (2013), de

---

<sup>4</sup> Carl Plantinga, *Retórica y representación en el cine de no ficción* (2009), Henry John Muñoz, trad., México, UNAM, 2014, p. 279. Las cursivas son del original.

<sup>5</sup> Bill Nichols, *Introducción al documental* (2010), Miguel Bustos García, trad., México, UNAM, 2013, p. 66.

Gael García Bernal y Marc Silver, y *Llévate mis amores* (2016), de Arturo González Villaseñor. Cada uno de ellos destaca un aspecto diferente de la migración, al mismo tiempo que realiza un recorrido geográfico por la ruta de los migrantes y pone en evidencia los peligros que enfrentan a lo largo de su trayecto por México y el sur de Estados Unidos.

Cabe enfatizar que la posición geográfica y los acuerdos de seguridad firmados con Estados Unidos han convertido a nuestro país en una inmensa frontera que separa al económicamente exitoso norte del sur empobrecido y violento: la función de México es repeler a los migrantes que buscan escapar de una vida precaria y peligrosa. Como lo han señalado diversos especialistas y defensores de derechos humanos, la frontera sur de Estados Unidos se ha movido a Chiapas y Tabasco, los estados colindantes con Guatemala por donde entran los migrantes centroamericanos.

En los tres documentales que analizo destaco la perspectiva ética que sus directores asumen al representar al otro, al migrante; ésta no sólo se desprende del tema que han elegido para su trabajo, sino de las decisiones que tomaron para construir los filmes, las cuales pueden rastrearse en los diversos modos que cada obra utiliza.<sup>6</sup>

### *Los problemas éticos en el cine documental*

TAL como señala Bill Nichols, el documental puede ser definido como “una manera particular de ver el mundo, haciendo propuestas acerca de él u ofreciendo perspectivas acerca de él. Es, en este sentido, un modo de interpretar al mundo”.<sup>7</sup> Al ser una representación audiovisual que propone una interpretación de la realidad, el documental se compromete con el mundo cuando menos en tres aspectos fundamentales: primero, debe ser real, es decir, las imágenes y sonidos que lo constituyen ocurrieron en algún momento; segundo, representa los intereses de un grupo de personas que protagonizan la obra y que son los realizadores y los patrocinadores; tercero, si bien la interpretación propuesta por el documental es objetiva (basada en las evidencias materiales), también da cuenta de una perspectiva en particular para generar

---

<sup>6</sup> En términos generales, los *modos* pueden entenderse como el conjunto de convenciones existentes para emplear los recursos humanos, técnicos y económicos utilizados al realizar un documental. Más adelante me referiré con mayor profundidad a los seis modos del cine documental.

<sup>7</sup> Nichols, *Introducción al documental* [n. 5], p. 56.

una opinión.<sup>8</sup> En este sentido, el documental es una obra de no ficción que busca persuadir a los espectadores para que opinen, y quizá actúen, de determinada manera en relación con una situación concreta; a diferencia de las noticias, los documentales interpretan la realidad y al mismo tiempo buscan modificar la percepción del público e incidir de manera activa en el mundo. Los documentales no sólo constatan que algo ha ocurrido, buscan que se actúe de cierta manera en relación con lo que pasó.

Debido al vínculo entre el documental y la realidad, los problemas de representación en estas obras, además de ser estéticos y técnicos, indudablemente son también éticos y políticos. La principal pregunta que enfrenta el documentalista es ¿cómo tratar a la gente que aparece en un documental y al público que lo ve?; en este sentido el documentalista debe asumir una posición frente a los sujetos que son filmados y también frente a quienes reciben la obra. En relación con los actores sociales filmados, el documentalista debe ser consciente de que lo que aparezca en la obra puede acarrear consecuencias para los sujetos y sus seres más cercanos, es decir, no es suficiente con que haya obtenido un permiso para hacer la filmación, pues la obra puede producir efectos no contemplados por ninguno de los participantes, muchos de ellos positivos, aunque también peligrosos.

En una encuesta realizada a finales de la década pasada entre cuarenta y un productores y directores de documentales de Estados Unidos para identificar cuáles son los problemas éticos que enfrentan cotidianamente, Patricia Aufderheide, Peter Jaszi y Mridu Chandra obtuvieron como conclusiones preliminares que, para la mayoría de los encuestados, los conflictos principales se dan en relación con los sujetos filmados y con los espectadores: “The ethical tension in the first relationship focused on how to maintain a humane working relationship with someone whose story they were telling. The ethical tensions in the second focused on ways to maintain a viewer’s faith in the accuracy and integrity of the work”.<sup>9</sup>

Posteriormente, los investigadores señalan que tanto directores como productores comparten una serie de principios fundamentales que pueden resumirse de la siguiente manera:

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 63-64.

<sup>9</sup> Patricia Aufderheide, Peter Jaszi y Mridu Chandra, *Honest truths: documentary filmmakers on ethical challenges in their work*, Washington, American University, 2009, p. 6.

In the case of subjects who they believed were less powerful in the relationship than themselves, they believed that their work should not harm the subjects or leave them worse off than before. In the case of viewers, they believed that they were obligated to provide a generally truthful narrative or story, even if some of the means of doing that involved misrepresentation, manipulation, or elision.<sup>10</sup>

Aunque estos principios parecieran resolver de manera general los conflictos éticos, debe considerarse que cada documental se desarrolla en un contexto diferente, lo cual implica que las circunstancias particulares en las que se ven envueltos los realizadores y los sujetos filmados plantearán retos específicos que tendrán que resolverse de la manera más justa posible en corto tiempo.

Los problemas éticos en torno al documental son sumamente amplios y, en términos generales, implican los siguientes aspectos: consentimiento para filmar, propiedad de las imágenes, límites entre veracidad y respeto a la intimidad de los actores sociales, responsabilidades legales de los realizadores y distribución de los beneficios económicos producidos por la obra.

Además de los aspectos enumerados, los documentales también tienen una dimensión política en la medida en que el uso que se hace de las imágenes busca modificar algún aspecto de la realidad y no sólo informar o generar opiniones. El posicionamiento ético del documentalista no implica que apoye o critique las demandas de los actores sociales a los que filma, pero sí que respete la confianza que le han brindado; además, debe considerarse que frecuentemente los intereses artísticos de los directores y productores entran en tensión con las responsabilidades asumidas por ellos mismos. Tal como lo señala Pratap Rughani: “All creative documentary work must also navigate the tension between artistic ambition and the responsibilities that attend working with real lives”.<sup>11</sup> En la mayoría de las ocasiones no hay una declaración explícita de los realizadores que permita conocer su perspectiva sobre lo que filman, la cual sólo puede inferirse a partir de los elementos que constituyen la obra y los distintos modos de producción del documental.

Si bien es cierto que cada documental es único y distinto a los demás, también lo es el hecho de que existe una serie de convenciones para emplear los distintos recursos (humanos,

---

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Pratap Rughani, “The dance of documentary Ethics”, en Brian Winston, ed., *The documentary film book*, Londres, Palgrave Macmillan, 2013, p. 98.

técnicos y económicos) que proporciona el cine; dichas convenciones constituyen un repertorio de posibilidades a las que cada documentalista recurre de acuerdo con sus propios intereses. Los modos del documental se desprenden de las formas en que se utilizan los elementos del cine, es decir, el empleo de recursos humanos, técnicos e incentivos institucionales da cuenta de las preocupaciones, capacidades e intenciones estéticas, éticas y políticas de los realizadores.<sup>12</sup> Estos modos no son equiparables a los géneros literarios y tampoco constituyen categorías fijas y puras, sino que designan prácticas dominantes de filmación, “establecen un marco de afiliación flexible, dentro del cual pueden trabajar los individuos. Determinan convenciones que una cinta dada puede adoptar, y proporcionan las expectativas específicas que el espectador puede esperar que se logren”.<sup>13</sup> Los seis modos propuestos por Nichols son: poético, expositivo, observacional, participativo, reflexivo y expresivo; en los siguientes apartados sólo retomaré los modos a los que pueden adscribirse los tres documentales estudiados en este trabajo, lo cual me permitirá destacar de qué maneras el compromiso ético se traduce en la elección de un conjunto de convenciones de representación.

*La Bestia: la construcción épica  
de la migración (modo expositivo)*

*LA Bestia* (2010) es el segundo documental del periodista y director mexicano Pedro Ultreras, quien a lo largo de su trayectoria se ha comprometido con la defensa de los derechos humanos, principalmente de las víctimas del tráfico de personas y los migrantes. En esta cinta Ultreras se enfoca en las dinámicas en torno a los diversos trenes de carga que los migrantes centroamericanos deben abordar para atravesar México y que en su conjunto son llamados “La Bestia” debido a la gran cantidad de personas que han muerto o quedado mutiladas al caer a las vías, ya sea accidentalmente o por la acción de grupos criminales.

El modo dominante de representación es el expositivo, el cual “reúne fragmentos del mundo histórico en un marco retórico, más que en un marco estético o poético [...] El modo expositivo se dirige directamente al espectador, con títulos o voces que proponen una

---

<sup>12</sup> Nichols, *Introducción al documental* [n. 5], p. 183.

<sup>13</sup> *Ibid.*

perspectiva o postulan un argumento”.<sup>14</sup> En *La Bestia* se privilegia el comentario verbal de una voz en *off* que narra y argumenta en relación con las imágenes mostradas; además, el documental se construye con base en entrevistas realizadas a centroamericanos, directores de albergues, policías y funcionarios de migración en México (cabe señalar que nunca se escucha la voz de quien entrevista a estos sujetos, lo cual produce la sensación de que se dirigen directamente a la cámara para expresar lo que piensan en ese momento). El modo elegido por el realizador del documental y el hecho de contrastar diversas perspectivas sobre la migración a partir de las entrevistas claramente buscan enfatizar la objetividad de la cinta, que en ningún momento adquiere una postura a favor o en contra de lo que filma.

Aunque en *La Bestia* los “protagonistas” son los trenes de carga, al tratarse de la migración de centroamericanos la cinta se enfoca paulatinamente en individuos concretos que relatan frente a la cámara las razones por las que salieron de su país, cuánto tiempo llevan viajando y a qué ciudad de Estados Unidos quieren llegar. Estas historias individuales constituyen el aspecto humano de la migración, que contrasta con la brutalidad mecánica de los trenes, los cuales representan todos los elementos negativos que tienen que enfrentar los migrantes. Los testimonios permiten configurar un contraste entre el antes y el después de la migración: al principio la mayoría de los entrevistados confía en que logrará su objetivo y encontrará un trabajo para mejorar su situación y la de su familia; en la parte final del documental se observa que casi todos los entrevistados fueron deportados, algunos desaparecieron en su paso por México y, de los pocos que llegaron a Estados Unidos, sólo uno consiguió lo que esperaba.

Varias personas entrevistadas en *La Bestia*, como el sacerdote mexicano Alejandro Solalinde y otros voluntarios de albergues, destacan que el desplazamiento de los migrantes constituye un sacrificio que hacen por sus familias; asimismo, la voz en *off* presente en todo el documental describe la travesía sobre la Bestia como una “aventura” y un “viaje heroico”.<sup>15</sup> Sin duda, los realizadores no controlan las respuestas de los entrevistados, pero al seleccionar e incluir determinados fragmentos compatibles con lo que dice la voz en *off*, claramente establecen un posicionamiento frente a la situación de los migrantes. Asimismo, al presentar en la

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>15</sup> Pedro Ultreras, dir. y prod., *La Bestia*, México/Estados Unidos, 2010, 2:45 min.

última parte del documental el testimonio de una mujer migrante que logró lo que esperaba, los realizadores parecieran transmitir el mensaje de que, pese a todos los peligros, vale la pena migrar a Estados Unidos. Al elegir presentar la migración como un viaje heroico, los realizadores del documental parecieran suscribir la idea de que migrar es una decisión individual, y no la última posibilidad que muchos seres humanos tienen para sobrevivir.

¿Quién es Dayani Cristal?:  
*tomar el lugar del otro (modo expresivo)*

**R**EALIZADO por el actor y productor mexicano Gael García Bernal y por el director inglés Marc Silver, *¿Quién es Dayani Cristal?* (2013) es un proyecto que comenzó cuando Silver vio la fotografía de un miembro del grupo de búsqueda y rescate de Arizona, Estados Unidos, quien sostenía un cráneo encontrado en el desierto y se preguntaba: “¿Qué puede un cráneo no identificado revelarte acerca del mundo?”.<sup>16</sup> Esta pregunta constituye la base del documental centrado en el proceso de búsqueda, catalogación e identificación de los restos humanos encontrados en el desierto de Arizona, los cuales en su mayoría pertenecen a migrantes latinoamericanos que murieron intentando ingresar a Estados Unidos.

En *¿Quién es Dayani Cristal?* el involucramiento de los realizadores con los sujetos filmados es sumamente profundo, la voz en *off* que narra y argumenta a lo largo de la cinta pertenece a García Bernal, quien además “actúa” como migrante para recorrer el camino que va de Honduras a Arizona.<sup>17</sup>

El modo de representación dominante en este documental es el expresivo, porque “subraya la complejidad de nuestro conocimiento del mundo al enfatizar sus dimensiones subjetivas y afectivas [...] Una nota autobiográfica entra en estas cintas que tienen similitud con el modelo ensayístico o diarístico para el modo participativo de hacer cine. Los documentales expresivos dan un énfasis agregado a las cualidades subjetivas de la experiencia y la memoria”.<sup>18</sup> La narración y actuación de García Bernal dentro del documental enfatizan la perspectiva subjetiva de los realizadores en relación

---

<sup>16</sup> Marc Silver *et al.*, “¿Quién es Dayani Cristal?: evaluación de impacto”, p. 8, en DE: <[www.whoisdayanicristal.com](http://www.whoisdayanicristal.com)>. Consultada el 14-XII-17.

<sup>17</sup> Marc Silver, dir., Gael García Bernal, prod., *¿Quién es Dayani Cristal?*, Reino Unido/México, 2013, 1:28 min.

<sup>18</sup> Nichols, *Introducción al documental* [n. 5], p. 229.

con el tema de la obra; además, se presentan elementos reflexivos en los que el actor cuestiona su propia aparición en el documental, ya que busca reproducir los pasos de un hombre encontrado en el desierto que tenía tatuado en el pecho el nombre “Dayani Cristal”.

La estructura narrativa del documental comienza con el hallazgo, rescate y clasificación del cuerpo, lo cual permite filmar dentro de las instalaciones del servicio de búsqueda y rescate de Arizona, en donde miles de restos humanos se acumulan a la espera de ser identificados; las entrevistas realizadas a quienes trabajan en el centro evidencian el aumento desmedido de los migrantes muertos en el desierto. La posibilidad de identificar y repatriar sus restos es casi nula, por lo cual se han desarrollado diversas bases de datos que recopilan toda la información disponible y la comparten de manera abierta en Internet. Como menciona uno de los entrevistados, las historias que constituyen este documental son las de una migración que ha fracasado.

El documental está conformado por dos recorridos: el que realiza García Bernal desde Honduras a Estados Unidos y el que hace el cuerpo de “Dayani Cristal” en sentido inverso. En el primer recorrido García Bernal interactúa con los migrantes como uno más de ellos, incluso les muestra fotos de sus supuestos hijos y familia, se sube a la Bestia y come en algunos de los albergues distribuidos a lo largo de México; esta interacción proporciona al espectador una representación de la migración ubicada entre el documental y una película de ficción, con un tono mucho menos violento que el de otras cintas. En contraste, en el segundo recorrido el rescate y repatriación del cuerpo muestran un rostro más violento: por medio de entrevistas a funcionarios, migrantes, amigos y familiares, se reconstruyen los últimos días de este padre hondureño cuyo cuerpo es enterrado, como se muestra al final de la cinta. El tono íntimo y emotivo de *¿Quién es Dayani Cristal?* quiere persuadir al espectador al apelar con mayor fuerza a sus emociones, pues tanto la argumentación de la voz en *off* como la actuación de García Bernal enfatizan los conflictos personales que viven los migrantes, además de los problemas que enfrentan; en este sentido, el documental busca conmover a los espectadores y generar empatía, deja en segundo plano la objetividad de la representación y destaca la dimensión humana de la migración, no sólo como un problema social, sino también como un conflicto cotidiano que marca la vida de miles de personas en todo el mundo.

Llévate mis amores:  
*el cuidado como acto cotidiano (modo participativo)*

A diferencia de los documentales antes comentados, *Llévate mis amores* (2016), del cineasta mexicano Arturo González, aborda el problema de la migración a través de la experiencia de un grupo de mujeres mexicanas que desde 1995 ha dado alimento y asistencia médica a cientos de migrantes centroamericanos que viajan en la Bestia. Conocidas como Las Patronas, estas mujeres diariamente preparan alrededor de trescientos paquetes de comida que arrojan a quienes van en el tren para que se alimenten.

Realizado con un presupuesto muy limitado, este documental privilegia el modo participativo en el que, a decir de Nichols, “el cineasta interactúa con sus sujetos, más que observarlos de manera no intrusiva. Las preguntas se convierten en entrevistas o conversaciones; el involucramiento crece hasta formar patrones de colaboración o confrontación [...] El modo participativo ha llegado a incluir al espectador también como participante”.<sup>19</sup> La interacción entre los realizadores y los actores sociales se da por medio de entrevistas a cada una de las trece integrantes de Las Patronas. En tales entrevistas ellas cuentan cómo empezaron a ayudar a los migrantes, cuáles son los retos cotidianos que enfrentan y los problemas más graves que han tenido que solucionar. Además, muchas narran a la cámara aspectos de su vida personal, desde problemas económicos hasta situaciones de violencia intrafamiliar.

Una de las preguntas más importantes de las entrevistas es “¿cómo se definen a sí mismas?”, la cual permite que Las Patronas reflexionen con mayor profundidad sobre su vida, algunas de ellas no pueden evitar el llanto, mientras que otras se muestran esperanzadas en que su situación y la de los migrantes mejorará en el corto plazo.<sup>20</sup> El involucramiento del público en este documental se dio incluso antes de que estuviera terminado, pues los realizadores obtuvieron recursos para filmarlo mediante una campaña de *crowdfunding* en la que cientos de personas contribuyeron económicamente para hacerlo posible.

El positivo reconocimiento de Las Patronas entre diversos sectores de la sociedad mexicana e internacional podría haber hecho que *Llévate mis amores* adquiriera un tono laudatorio; no obstante,

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>20</sup> Arturo González, dir., *Llévate mis amores*, Indira Cato, prod., México, 2014, 1:44 min.

pese al involucramiento de los realizadores con las actividades cotidianas de estas mujeres, las entrevistas, imágenes y música empleada no buscan construir una representación heroica, sino señalar que en su precaria situación han encontrado en el cuidado de los otros una manera de reforzar los lazos comunitarios. Al brindar su ayuda han hecho que otras personas de su municipio contribuyan con ropa, alimentos y ocasionalmente trabajando con ellas, lo cual se corresponde con el trato humano a los migrantes, en clara oposición a las políticas de México, que replican y llevan al extremo la criminalización de los migrantes implementada en Estados Unidos. Desafortunadamente, la ayuda que Las Patronas dan a los centroamericanos no es algo común; en otras partes de México la policía, el crimen organizado e incluso la propia población son una amenaza para los migrantes.

### *Consideraciones finales*

**L**AS tres obras que he trabajado abordan aspectos poco usuales de la migración, desde posicionamientos éticos diferentes, traducidos en el empleo de elementos técnicos, recursos humanos e incentivos institucionales acordes con los objetivos y compromisos de cada realizador ajustándose a los distintos modos del documental. Aunque es evidente que expresan una postura solidaria hacia los migrantes y las personas que los ayudan, cada documental tiene un tono personal logrado mediante estrategias de representación propias.

En términos generales, puede decirse que, a pesar de la objetividad de la representación en *La Bestia*, allí se proyecta la migración como un viaje heroico y a los migrantes como héroes que se sacrifican y luchan contra todo tipo de adversidades, representadas por la fuerza imparable de los trenes de carga. El ángulo de las tomas, la música, las expresiones de la voz en *off* y la organización de las historias presentadas son sólo algunos de los elementos empleados para construir ese tono heroico.

En contraste, *¿Quién es Dayani Cristal?* privilegia la mirada subjetiva y la emotividad, tanto de los realizadores como de los sujetos sociales filmados; pese a las entrevistas con funcionarios que proporcionan datos concretos sobre la migración, los realizadores exaltan el aspecto íntimo e individual de la muerte de un migrante; para ello se valen de tomas muy cercanas, la interacción directa con los sujetos y la filmación de momentos sumamente

íntimos, como el del funeral de Dilcy Yohan Sandres Martínez, el migrante muerto que llevaba tatuado en el pecho el nombre de su hija menor: Dayani Cristal.

*Llévate mis amores*, más que destacar la heroicidad de Las Patronas y de los migrantes, busca poner de manifiesto el problema de la migración como una situación de riesgo social que ha sido atendida sólo a partir de presupuestos económicos, dejando el conflicto humano en último término. Al centrarse en la cotidianidad de Las Patronas, el documental muestra que incluso en situaciones sumamente precarias es posible construir lazos comunitarios que fortalezcan la unión social y con ello desarrollar estrategias de resistencia frente al poder económico.

Finalmente, es importante mencionar que como parte del involucramiento de los realizadores con los sujetos que filmaron y también con el público, el director y muchos de los participantes en la realización de *¿Quién es Dayani Cristal?* desarrollaron, paralelamente a la filmación del documental, un conjunto de acciones a favor de los migrantes y de la comunidad de El Escanito, Honduras, de donde provenía Dilcy Yohan Sandres. Dentro de las acciones realizadas se encuentran la recaudación de fondos para mejorar las bases de datos con las que trabajan los equipos forenses de la frontera, el arreglo de algunas de las escuelas de El Escanito y la elaboración de materiales para que diversas organizaciones no gubernamentales puedan difundir en Estados Unidos las historias de los migrantes y contribuir a modificar las ideas deshumanizadas que se tienen sobre ellos.<sup>21</sup> Por su parte, los realizadores de *Llévate mis amores* han organizado diversas presentaciones para recaudar fondos destinados a apoyar económicamente a Las Patronas, además de invitarlas a participar en dichas proyecciones para narrar directamente sus experiencias en un afán por crear conciencia entre los asistentes sobre los problemas en torno a la migración y la necesidad de que las comunidades, además de los gobiernos, apoyen a los migrantes.

---

<sup>21</sup> Todas las acciones realizadas por el equipo de producción de este documental se encuentran descritas detalladamente en Silver *et al.*, “¿Quién es Dayani Cristal?: evaluación de impacto” [n. 16].

RESUMEN

Exploración de la relación entre el posicionamiento ético y los modos del documental en tres obras recientes sobre la migración de centroamericanos hacia Estados Unidos: *La Bestia* (2010), de Pedro Ultras, *¿Quién es Dayani Cristal?* (2013), de Gael García Bernal y Marc Silver, y *Llévate mis amores* (2016), de Arturo González Villaseñor. Los principales cuestionamientos que enfrentan los realizadores se relacionan con el trato dado a los sujetos que filman y con la forma en que su obra se vincula con los espectadores.

*Palabras clave:* relación realizador-espectador, documental producción-recepción, migración-conflicto humano.

ABSTRACT

Exploration of the relationship between ethical positioning and documentary mode in three recent works on Central-American migration to the United States: *La Bestia* (2010), by Pedro Ultras; *¿Quiés es Dayani Cristal?* (2013), by Gael García Bernal and Marc Silver; and *Llévate mis amores* (2016), by Arturo González Villaseñor. The issues to be faced by the filmmakers pertain to the approach to the filmed subjects and how their work is received by the audience.

*Key words:* relationship filmmaker-audience, production-reception documentary films, migration-human conflict.