



Artikel

El silencio profundo de los hombres de barro Arte y compromiso en *2501 Migrants*, un documental de Yolanda Cruz

An Van Hecke (KU Leuven)

HeLix 10 (2017), S. 122-139.

Abstract

In this article we analyse Yolanda Cruz's documentary *2501 Migrants: A Journey/Reencuentros* (2010), which focuses on Alejandro Santiago's monumental artistic project *2501 migrantes*. The Oaxacan artist Santiago made 2,501 clay sculptures as a tribute to all the migrants that left his village of Teococuilco. Cruz's ethnographic documentary not only poses questions on migration and indigenous cultures, it also reflects on art and the role of the artist as a community builder. In order to better understand how Cruz succeeds in attracting the audience, we examine the narrative strategies (perspective, time, space and dramatic curve), the different interview modes and the aesthetic elements (images and music). Besides the sadness of the artist in his near-ghost town, there is the strong impact of the artistic sculptures on screen. Through these images both the artist and the documentary maker actively engage the audience to reflect on this utopian vision of social change.

El silencio profundo de los hombres de barro

Arte y compromiso en *2501 Migrants*, un documental de Yolanda Cruz

An Van Hecke (KU Leuven)

El documental etnográfico e indígena

En su estudio sobre el documental creativo De Jong, Knudsen y Rothwell plantean que hasta ahora sigue siendo difícil encontrar una definición convincente de lo que es un documental debido a varias razones como la fragmentación de la realidad o las múltiples formas desarrolladas por los documentalistas. Hasta el concepto de no-ficción deja de aplicarse. La falta de una definición delimitada se debe entonces al carácter intrínsecamente híbrido de este género cinematográfico: “The history of documentary filmmaking shows an increased usage of elements traditionally belonging to other forms of media or cultural production: for example, fiction, literary tradition, news or other technologies”.¹ Traverso y Wilson especifican que, a diferencia de las películas de ficción que suelen estar más limitadas por los patrocinadores, el cine documental estaría más abierto a la experimentación formal.² El hecho de que muchos documentalistas recurran a técnicas y estrategias literarias o que experimenten con nuevas formas convierte el género de los documentales en un campo particularmente rico. A estas nuevas tendencias de interacción entre diferentes artes también se refiere Martín Barbero:

Estamos ante movimientos que son a la vez de integración y de exclusión, de desterritorialización y relocalización, nicho en el que interactúan y se entremezclan lógicas y temporalidades tan diversas como las que entrelazan en el hipertexto a las sonoridades del relato oral con las intertextualidades de la escritura y las intermedialidades del audiovisual.³

El documental *2501 Migrants: A Journey/Reencuentros* (2010) de Yolanda Cruz,⁴ que percibimos como un documental creativo, retrata el desarrollo del proyecto artístico del

¹ DE JONG/ KNUDSEN/ ROTHWELL, *Creative Documentary*, 20-24.

² Cfr. TRAVERSO/ WILSON, “Political documentary cinema in Latin America”, 276.

³ MARTÍN BARBERO, “Mutaciones culturales”, 20.

⁴ La cineasta Yolanda Cruz nació en Oaxaca en 1974 y emigró a Estados Unidos a los 16 años. Estudió en la Escuela de Teatro, Cine y Televisión de UCLA, y en 2000 fundó *Petate Productions*, una productora independiente de cine y video (www.petate.com). Ha realizado varios documentales, entre los que destacan *Guenati'za: Los que vienen de visita* (2003) y *Sueños binacionales* (2005). El documental *2501 Migrants* fue ganador del *Festival Internacional de Cine Expresión en Corto* en 2009.

oaxaqueño Alejandro Santiago llamado *2501 migrantes*. Es nuestro objetivo examinar las estrategias utilizadas por la documentalista al plantear cuestiones sobre el arte, la comunidad indígena y la migración. Partiendo de la idea de que los documentales creativos suelen recurrir a técnicas asociadas a las narraciones ficcionales, investigaremos las estrategias narratológicas y algunos elementos estéticos como la imagen y la música.⁵ Se distinguen dos líneas narrativas: por un lado, Cruz nos muestra de una manera íntima, y hasta afectiva, la vida y la obra de Alejandro Santiago, el protagonista; por otro lado, se narra la historia a menudo traumática de los migrantes y de los que se quedan atrás. El documental relata una historia continua y fluida que va subiendo hacia un clímax y que se divide en siete capítulos:

1. El recorrido
2. Cuentos de migrantes
3. La elaboración de un equipo
4. Teococuilco
5. El duelo
6. Salir adelante
7. Destino final
8. Créditos finales⁶

Esta estructura nos lleva a considerar el documental de Yolanda Cruz como una obra de arte cuidadosamente construida con el objetivo de comprometer activamente a la audiencia, tal como lo percibe Bernard en su definición de *documentary storytelling*: “[the documentary filmmaker] uses a wealth of narrative devices –structure, character, questions, point of view, tone, stakes, and more– to tell that story truthfully and artfully, so as to attract and actively engage an audience”.⁷ El mensaje ideológico de *2501 Migrants* puede tener un impacto fuerte en los espectadores, así que con este documental Cruz se inserta en una larga tradición de documentales políticos en América Latina, tal como lo establecen Traverso y Wilson:

⁵ Cfr. BEATTIE, *Documentary screen*. Cabe especificar que no es nuestra intención aplicar ciegamente métodos y estrategias provenientes de los estudios literarios al cine, sino partir de algunos puentes y analogías. Sánchez Prado, en su análisis del cine comercial en México, explica la problemática de esta manera: “Todo esto ha creado una práctica de estudios filmicos latinoamericanistas basados en un sentido de falsa equivalencia entre la literatura y el cine, donde los instrumentos hermenéuticos y prejuicios ideológicos en torno a la literatura son traspasados sin más a la cultura visual. De esta manera tendemos a privilegiar el cine de arte y el cine de autor [...]”. Sánchez Prado en COPERTARI/ SITNISKY, *El estado de las cosas*, 49.

⁶ *2501 Migrants: A Journey/Reencuentros*, DVD (original en inglés; la traducción de los títulos es mía).

⁷ BERNARD, *Documentary storytelling*, xiii.

Political documentary cinema in Latin America has a long history of tracing social injustice and suffering, depicting political unrest, intervening in periods of crisis and upheaval, and reflecting upon questions regarding such pressing subjects as ideology, cultural identity, genocide and traumatic memory.⁸

Al mismo tiempo podemos situar *2501 Migrants* dentro del género del documental etnográfico estudiado por Barbash y Taylor que, a diferencia del documental típico de televisión, requiere una inversión de tiempo, un compromiso del documentalista y una interacción mucho más intensivos.⁹ Para realizar su documental, Yolanda Cruz ha pasado mucho tiempo con Alejandro Santiago y su familia. Entre los cineastas etnográficos suele haber una preferencia por un estilo llamado “de observación” más que “de exposición”.¹⁰ El modo “de observación” se distingue por unas técnicas particulares: “The camera is directed to record unfolding events, and long takes, synchronous sound, and shaky shots are part of the aesthetics of this mode”.¹¹ Efectivamente, son sobre todo las largas tomas que llaman la atención. Al adoptar una posición de observadora, Cruz hace a los espectadores más partícipes. Sin embargo, considerando los diferentes modos establecidos por Nichols,¹² en *2501 Migrants* podemos reconocer otros modos además del de observación, como serían el participativo y el performativo. El modo participativo se revela en la gran interacción entre la documentalista y los entrevistados, mientras que el performativo se muestra en el hecho de que se trata de un documental que, revelando ideas, fantasías y deseos, provoca y seduce a los espectadores.¹³

Dentro del género etnográfico *2501 Migrants* también puede ser definido como *cine indígena*, un concepto que a la propia directora le resulta problemático aunque finalmente termine aceptándolo como el más adecuado. En una entrevista publicada en *Proceso* examina las connotaciones negativas y positivas del término:

Es un cine hecho por indígenas, en este caso mexicanos, aunque también hay cineastas indígenas de todo el mundo. Somos muy pocos y creo que si nos juntáramos a discutir esto, tendríamos un concepto claro de qué es. Pero como todo necesita etiquetas, esta de ‘cine indígena’ puede ser buena o puede ser mala. Por ejemplo, al decir cine indígena, uno ya va con la expectativa de que es un cine bastante pobre, un cine etnográfico o un cine antropológico; pero también el cine indígena muchas veces se utiliza por sus creadores mismos como una manera de denunciar, de preservar historias y de compartir

⁸ TRAVERSO/ WILSON, “Political documentary cinema in Latin America”, 275.

⁹ Cfr. BARBASH/ TAYLOR, *Cross-cultural filmmaking*, 44.

¹⁰ *Ibid.*, 17-22.

¹¹ DE JONG/ KNUDSEN/ ROTHWELL, *Creative Documentary*, 101-102.

¹² Nichols estableció seis modos diferentes (retomados por varios otros teóricos): “Expository, Poetic, Observational, Participatory, Reflexive, Performative” (NICHOLS, *Introduction*, 210).

¹³ DE JONG/ KNUDSEN/ ROTHWELL, *Creative Documentary*, 102-103.

una experiencia. [...] Tal vez no pueda hablar de cine indígena, pero sí de cineastas indígenas. Filmamos historias muy personales, muy basadas en aspectos de nuestra comunidad.¹⁴

En otra entrevista, ésta con *Los Angeles Times*, Cruz llama la atención sobre algunos problemas que afectan a los indígenas mexicanos, como por ejemplo la rápida desaparición de sus idiomas, y contrarresta ciertos estereotipos sobre las culturas indígenas. Asimismo, se propone crear un cine que es “both intimate and broadly accessible”.¹⁵ Esta tensión entre la intimidad y la apertura hacia el gran público caracteriza el documental *2501 Migrants* y se debe probablemente al modo “de observación” que puede causar un conflicto ético, según describe Nichols:

The observational mode poses a series of ethical considerations that involve the act of observing others go about their affairs. Is such an act in and of itself voyeuristic? Does it place the viewer in a necessarily less comfortable position than in a fiction film? In fiction, scenes are specifically contrived for us to oversee and overhear, whereas documentary scenes represent the lived experience of actual people that we happen to witness.¹⁶

En nuestra opinión, *2501 Migrants* no llega al voyerismo, al contrario, todo el documental respira un aire de gran respeto hacia el artista, lo que implica también distancia y admiración. Al mismo tiempo es un documental que transmite una intensidad emocional muy fuerte, por lo que se acerca más bien al documental performativo que manifiesta más las emociones que las acciones concretas. Se trata más bien de “sentir” que de “entender”.¹⁷

Alejandro Santiago y el proyecto 2501 migrantes

El artista Alejandro Santiago nació en 1964 en Teococuilco de Marcos Pérez, un pequeño pueblo de la sierra zapoteca de Oaxaca, y murió en 2013 tras un ataque de corazón. Fue un pintor y escultor que se había formado en los años ochenta en el Taller de Artes Plásticas Rufino Tamayo y en el de Gráfica Oaxaqueña de Juan Alcázar. Otra influencia importante fue la de Francisco Toledo.¹⁸ Según Robert McDonald, el dueño de la *Bond Latin Gallery* de San Francisco que a lo largo de los años compró más de 400 obras suyas,

¹⁴ Cruz citada en VÉRTIZ DE LA FUENTE, “Festival de Morelia”, s/p.

¹⁵ Cruz citada en JOHNSON, “Filmmaker Yolanda Cruz”, s/p.

¹⁶ NICHOLS, *Introduction*, 174.

¹⁷ *Ibid.*, 203.

¹⁸ Cfr. MATEOS, “2501 migrantes de barro”.

se perciben dos temas fundamentales en su obra: el hombre guerrero y la mujer curandera, temas que remontan a los tiempos prehispánicos.¹⁹

En el documental, Santiago nos cuenta que después de una estancia de tres años en Europa regresó a su pueblo natal, Teococuilco, pero se encontró con un pueblo prácticamente fantasma. Casi todos los vecinos se habían ido a Estados Unidos. Entonces, decidió cruzar la frontera con la ayuda de un coyote y falsos documentos para experimentar él mismo ese recorrido peligroso. Las cruces en la frontera que recuerdan a los muertos le sugirieron su proyecto monumental de 2501 estatuas de arcilla como homenaje a todos los migrantes. Sus estatuas representan simbólicamente a los 2500 migrantes que salieron de su comunidad. El uno que se añade también es significativo, porque siempre habrá uno más que intentará cruzar la frontera. No hay ni una estatua idéntica. Cada una tiene una expresión individual basada en personas reales que Santiago ha observado en el mercado: la vendedora, la madre, el niño, etc. El artista trata de imaginarse las historias detrás de las estatuas, “darle rostro humano y particular al fenómeno de la migración, pues detrás de cada número hay una historia, detrás de cada estadística existen individuos con anhelos, ilusiones y una toma de decisión arriesgada: partir, para tal vez, nunca regresar”.²⁰ Las estatuas también tienen distintos colores que simbolizan diferentes elementos, en palabras del propio artista: “rojos y ocres (el color de la tierra), azules (del río) o verdes ‘porque muchos se alistaron en la Armada para conseguir visa’”.²¹ Santiago empezó el proyecto en 2002 y pensaba terminarlo en dos años, pero resultó ser más difícil de lo que se imaginaba. Al darse cuenta de que para cada estatua necesitaba tres días, decidió contratar a muchos jóvenes, creando así un proyecto comunitario. En el documental de Yolanda Cruz vemos los altibajos, pero también la perseverancia del artista. En particular después de un aguacero que destruyó 300 piezas al inundarse el taller, Santiago estaba muy deprimido y a punto de dejarlo todo. Sin embargo, sus colaboradores, hombres y chicos jóvenes que habían encontrado un sentido importante en este trabajo, lo convencieron de que siguiera adelante: “Hay que echarle ganas” (36:40), dice uno de ellos. En 2007, después de tanto empeño, Santiago logró exponer sus obras en Monterrey en el *Fórum Universal de las Culturas*. Cada pieza fue

¹⁹ Cfr. McDONALD, “2501 migrantes”.

²⁰ VÉLEZ, “Las almas de 2501 migrantes”, s/p.

²¹ Santiago citado en DE ARTAZA, “Un pueblo”, s/p.

medida y numerada, puesta en una caja y llevada en camiones hacia el Parque Fundidora de la ciudad de Monterrey donde la megainstalación se mostró por primera vez al gran público.

Cristina Rivera Garza ha comparado este grupo inmenso de esculturas humanas, en tamaño real, con los Guerreros de Terracota, más de 8000 figuras del ejército del emperador chino de la dinastía Qin.²² Efectivamente se observan muchas semejanzas.²³ En primer lugar, por la inmensidad del proyecto: se trata en ambos casos de miles de figuras. Luego, los guerreros chinos también tienen rasgos diferentes, aunque hay expresiones fijas que se repiten y se observan funciones que son específicas del ejército (lo que se refleja en el arreglo diferente del cabello por ejemplo). Las estatuas de Santiago se distinguen más la una de la otra, son más individuales. Ambos proyectos se asemejan también por su carácter colectivo. Proyectos tan inmensos no pueden ser el trabajo de una sola persona. El emperador chino encargó el trabajo a muchos talleres en diferentes pueblos; Santiago organizó a todo un equipo de jóvenes. Otra similitud se ve en el objetivo: tanto el emperador chino como el artista Santiago sueñan con alcanzar la inmortalidad, aunque aquí constatamos una diferencia importante. El megalómano emperador Qin quería una réplica exacta de su inmenso ejército en el más allá que le proteja y que asegure su inmortalidad. Santiago es más humilde. La inmortalidad la quiere para todos sus vecinos migrantes: al crear una estatua, cada individuo sigue vivo de alguna forma. La comparación es válida también en el sentido en el que ambos proyectos exploran los límites de la realidad y la imaginación. Sin embargo, el proyecto de Santiago aún se dirige hacia otro objetivo. Como bien muestra el documental, aquí se revela la función del arte como una forma de resiliencia que motiva al artista a sobrepasar las fronteras de la realidad para tocar el alma de la gente: “La idea es lograr que ellas mismas cuenten su propia historia y que ésta llegue a la gente y le invite a una reflexión”.²⁴

La migración de Oaxaca a Estados Unidos: los diferentes puntos de vista

A lo largo del documental, la historia principal sobre Alejandro Santiago, que consideramos la primera línea narrativa, se alterna con testimonios de personas que sufren

²² RIVERA GARZA, “2501 migrantes: Alejandro Santiago”, s/p.

²³ La exposición *The Terracotta Army and the First Emperor of China* ya ha viajado por todo el mundo. He podido visitarla en agosto de 2015 en Ostende, Bélgica (Kursaal, <http://www.expo-terracotta.be>).

²⁴ Santiago citado en DE ARTAZA, “Un pueblo”, s/p.

por la muerte de familiares que no lograron cruzar la frontera o por la pérdida de familiares que se fueron y ya no se comunican con los que se quedaron. Como bien señala Deveny, las películas sobre la migración desde México a Estados Unidos constituyen un género en sí mismo, y es incluso un tema recurrente en el cine mexicano desde sus inicios. Por lo general se trata de las llamadas películas de frontera o *border films*, tanto del lado mexicano como del lado norteamericano, que suelen transmitir una imagen estereotipada de la región fronteriza.²⁵ En el documental *2501 Migrants* hay imágenes de la frontera, pero el enfoque principal es Oaxaca y su población indígena, es decir que aborda desde una perspectiva muy diferente la problemática de la migración.

Como documentalista de origen oaxaqueño que estudió y trabaja ahora en Estados Unidos, Yolanda Cruz también cruza fronteras y da voz a diferentes personajes. Para empezar, se usan tres idiomas en el documental, lo que corresponde de hecho a tres perspectivas: el español, el inglés y el zapoteco. El título es bilingüe: *2501 Migrants: A Journey/Reencuentros*. En todo el documental se habla español con subtítulos en inglés. Solo al inicio escuchamos un pequeño diálogo en inglés: cuando cruzan la frontera con las estatuas, el aduanero abre el maletero del coche y pregunta “Who is this?” y sigue una breve respuesta: “They are migrants.” (00:52-00:56) Algunas personas entrevistadas hablan zapoteco. Aparecen entonces dos subtítulos: abajo en inglés, arriba en español. A nivel lingüístico y temático, *2501 Migrants* puede definirse entonces como película transnacional. Y esa transnacionalidad también se sitúa a nivel de la producción: Yolanda Cruz vive en Estados Unidos y *Petate Productions*, fundada por ella, también está establecida allí. Además, como especifica la misma Cruz en una entrevista, ha podido realizar sus proyectos filmicos gracias al apoyo financiero del instituto norteamericano *Sundance*.²⁶ Todos estos elementos, tanto internos como externos, influyen en su perspectiva transnacional.²⁷

Muchos documentales suelen recurrir a la voz de un narrador externo. El *voice-over*, junto con la entrevista, es considerado como uno de los elementos más comunes, incluso “constitutivos del género documental moderno”.²⁸ Sin embargo, *2501 Migrants*

²⁵ Cfr. DEVENY, *Migration in contemporary Hispanic cinema*, 190-191.

²⁶ Cruz en VÉRTIZ DE LA FUENTE, “Festival de Morelia”, s/p.

²⁷ Para una lectura del significado de la transnacionalidad en el cine hispánico, cfr. LEFERE/ LIE, *Nuevas perspectivas*.

²⁸ Marturano en COPERTARI/ SITNISKY, *El estado de las cosas*, 247.

carece de él y muy rara vez escuchamos la voz de la documentalista, por ejemplo cuando ella pregunta a los muchachos cuánto ganan. Esta ausencia se explica probablemente a partir de lo que Barbash y Taylor han estudiado en su libro *Cross-cultural filmmaking*: los cineastas “de observación” (a diferencia de los de “exposición”) renuncian al *voice-over* porque quieren un estilo más democrático en el que las imágenes hablen por sí mismas.²⁹

En lugar de la voz de un narrador, Cruz utiliza el texto escrito, en español y en inglés, para introducir el tema principal de su reportaje: “Hace seis años un artista empezó a buscar una manera de honrar a los 2501 migrantes que emigraron de su pueblo.” (1:41) Por lo demás, Cruz sigue con la cámara a los diferentes personajes que relatan su historia en forma de entrevista. La importancia de la entrevista en los documentales participativos queda bien subrayada por Nichols:

The interview stands as one of the most common forms of encounter between the filmmaker and subject in participatory documentary. Interviews are a distinct form of social encounter. They differ from ordinary conversation and the more coercive process of interrogation by dint of the institutional framework in which they occur and the specific protocols or guidelines that structure them. Interviews occur in anthropological or sociological field work.³⁰

Para el presente análisis nos resulta muy útil el modelo propuesto por De Jong, Knudsen y Rothwell que distingue diferentes tipos de entrevistados según el papel que desempeñan: participante, guía, autoridad, testigo, investigador, crítico o artista.³¹ A todos los entrevistados podemos considerarlos como “participantes”, una categoría definida de la siguiente manera: “The interviewee is a key participant in the events being filmed and is interviewed as those events unfold [...]. Its strength as an interview method is its immediacy; it draws the viewer into the action through the perceptions of its participants.”³²

El protagonista, Alejandro Santiago, es la persona más entrevistada. Además de participante se distingue por ser también “guía”: nos muestra su taller y nos lleva por diferentes lugares en el pueblo. Es testigo de un pasado que se ha vuelto invisible en el paisaje actual. Santiago también explica el proyecto y sus motivaciones sin ocultar los

²⁹ BARBASH/ TAYLOR, *Cross-cultural filmmaking*, 30.

³⁰ NICHOLS, *Introduction*, 189.

³¹ DE JONG/ KNUDSEN/ ROTHWELL, *Creative Documentary*, 242-245.

³² *Ibid.*, 242.

problemas financieros que enfrenta, alude a su historia personal y familiar, a la par que transmite su visión sobre la migración. Sitúa gran parte del problema en México: mientras no haya estructuras económicas en México para que la gente tenga buenos trabajos allí, la migración va a continuar. En una entrevista a *La Jornada* en 2005 ya había expresado esta misma visión: “La migración es una realidad absurda necesaria en las sociedades, pero la culpa la tiene el gobierno por no aplicar políticas para detenerla”.³³ Al mismo tiempo le preocupa que debido a la migración y al abandono de los pueblos pierdan las culturas indígenas y las tradiciones: la gente se olvida de sus raíces, de dónde viene. La vida y la cultura en México están cambiando debido a la migración y esto crea una situación conflictiva.

El conflicto se vuelve particularmente visible entre el propio Santiago y un vecino que parece ser el dueño de un pequeño supermercado (25:45-26:45). Ambos están charlando sentados frente a la tienda. Pudiera tratarse de una conversación amena entre amigos, sin embargo el señor le reprocha a Santiago haber anunciado en la televisión que Teococuilco es un pueblo fantasma, un pueblo abandonado, y señala que en su pueblo vive gente todavía. En este sentido, la imagen negativa que Santiago tiene del fenómeno de la migración tampoco cuadra con la realidad. Al contrario, a los ojos de este señor, es un orgullo pertenecer a un pueblo de migrantes, de gente que se esfuerza tanto por ir al norte, por trabajar en Estados Unidos. Ser migrante es admirable según él. Gracias a ellos el pueblo puede sobrevivir y modernizarse. Por otra parte, las tradiciones no han desaparecido sino que siguen vigentes. Es evidente que con este punto de vista la situación migratoria entre México y los Estados Unidos no va a cambiar en absoluto. Santiago no contesta. Son visiones demasiado distintas. El artista ve el lado negativo, siente profundamente la tristeza y le afecta el abandono. Le duele ver tantas casas vacías y saber que sus familiares y amigos ya no están. Sin embargo, esta visión pesimista del futuro le motivó a ir en contra de las tendencias dominantes y arrancar un proyecto colectivo que dio trabajo a muchos jóvenes y les ofreció un futuro de esperanza e ilusión.

Además de participante y guía, Santiago desempeña también un papel poco común en los documentales, este es el del “artista”:

³³ Santiago citado en MATEOS, “2501 migrantes de barro”, s/p.

It's unusual in documentary to work with interviewees in connection with metaphorical or symbolic interpretations of events, but there are some remarkable examples of this. Of course, it is relatively common in arts documentaries, where an artist's work is combined with an exploration of their life and the filmmaker often tries to find events which have a close relationship to the art and cut between the two. In 'Artist' mode, the filmmaker is encouraging a symbolic reinterpretation of an event by the subject through interview.³⁴

En esta interpretación metafórica y simbólica de los eventos se sitúa la fuerza de este documental. Santiago insiste de hecho mucho en la importancia del trabajo colectivo; en la inauguración en Monterrey lo destaca de la siguiente forma: “Es un trabajo de todos, de toda la gente que me apoyó con su rostro, me apoyó con su expresión [...]. Creo que en conjunto se puede lograr buenos proyectos.” (49:02-49:24) Es una visión del arte en la que desaparece el artista como individuo, en la que desaparece su autoría a favor de la colectividad, en la que hasta se llegan a cuestionar los límites del concepto de autoría. El arte es de todos. Santiago contrata a muchos jóvenes en su proyecto, les enseña cómo hacer las estatuas y les da un sueldo, no solo gracias al apoyo financiero que obtiene del Fórum Monterrey y de la Fundación Rockefeller, sino también con el dinero que él mismo decide recaudar al vender sus pinturas. Esta situación, llevada al límite, trae como efecto que los chicos a veces no puedan ser pagados mientras él no venda un cuadro. Por otro lado, además de ofrecerles una alternativa, la iniciativa del artista pretende romper con la imagen muy idealizada que tienen estos jóvenes del norte (de los Estados Unidos particularmente) para que dejen de verlo como un país de ensueño y el único destino para ganar dinero. La expresión zapoteca “Nibe te nuná” (“¿Por qué te vas si aquí está todo?”) (51:03), enunciada por el mismo Santiago, refleja el contraste que hay entre su visión personal y la que tienen estos chicos así como muchos otros mexicanos que, deseosos de salir de la pobreza, no ven otra salida sino ir al norte.

Además del artista, también se entrevista a su esposa, Zoila López Santiago. Ella se encarga de la administración y de las finanzas y trata de buscar galerías de arte que compren las obras de su marido quien “no está conforme” (14:40) hasta que no realice su sueño. También escuchamos a los colaboradores del proyecto, en particular a Luis González, el responsable del rancho. En estas entrevistas, no falta el humor: uno dice que se enteró de este trabajo, fue a ver qué era y decidió entonces: “Voy a cocinar a los migrantes” (17:57).

³⁴ DE JONG/ KNUDSEN/ ROTHWELL, *Creative Documentary*, 245.

En los relatos de los vecinos, lo individual y lo colectivo se entremezclan. Una madre cuenta que su hija murió en el viaje al norte al ser abandonada por el coyote en el desierto, pero que la nieta sobrevivió y se la devolvieron (11:15). Otra vio a sus hijos irse muy jóvenes, a los 15 años, y les llama “ingratos” por no regresar ni comunicarse ni acordarse de ella (30:55). Otra madre, que habla en zapoteco, relata que su hija murió a los 19 años (31:20). Todas estas entrevistas confirman que es mucho más cuestión de intimidad que de objetividad en este documental.³⁵ Las madres nos dejan entrar en sus vidas, muestran fotos de sus hijos muertos y una de ellas hasta nos lleva con los nietos al cementerio a visitar la tumba de su hija. En estas imágenes se manifiesta uno de los argumentos principales de Cruz: “You don't need to know the politics of Mexico to understand the loss that a parent feels for her or his absent children”.³⁶ Cada inmigrante tiene una historia personal que merece ser contada independientemente de los contextos políticos y económicos, complejos y a menudo contradictorios.

Estas escenas emotivas se distinguen de la entrevista, hecha con más objetividad, al licenciado Ariel Morales Reyes quien analiza las consecuencias visibles a nivel local de esta migración a gran escala. En términos de De Jong, Knudsen y Rothwell, Morales sería el “crítico”, el que interpreta los sucesos a distancia sin estar implicado directamente en ellos y basándose en su amplio conocimiento del tema. Morales explica que los migrantes que sí regresan con dinero creen que tienen más derecho a decidir en su comunidad, y por tanto creen tener más poder. Ellos también han adoptado un nuevo modo de vivir, lo que causa conflictos con los “locales” (24:59). Finalmente, se entrevista al dueño de un servicio funerario, Heladio Luis Martínez, cuyo papel se sitúa entre participante y crítico. Según Martínez, cuando una persona muere en el camino hacia el norte, regresa el cuerpo, pero muchas veces las familias no disponen de recursos económicos suficientes para pagar los gastos de repatriación ni para un ataúd, lo que hace que se queden con deudas (44:05). Al ver todas las entrevistas en su conjunto, concluimos que muestran una gran variedad en cuanto a tipos de entrevistados (participante, crítico, guía y artista) y en cuanto a las múltiples perspectivas que expresan.

³⁵ Cfr. Ascher en BERNARD, *Documentary storytelling*, 235.

³⁶ Cruz citada en JOHNSON, “Filmmaker Yolanda Cruz”, s/p.

Espacio y tiempo

El documental juega mucho con contrastes espaciales. Muestra imágenes de la frontera, en particular las cruces y el desierto donde han muerto innumerables migrantes. También se deja ver el paisaje oaxaqueño: las montañas y los bosques representan una naturaleza idílica que contrasta con las imágenes desoladoras de los pueblos abandonados. Gran parte del documental se desarrolla en el taller de Alejandro Santiago, llamado El Zopilote, y transita en las calles del pueblo donde se observan la casa donde nació y vivió los primeros años de su vida, el mercado, el cementerio, etc. Al final del documental se muestra el Foro Monterrey, un espacio gigante, donde las 2501 estatuas se exhiben para el gran público. Se enfocan la inauguración de la exposición, la fiesta, la felicidad de todo el equipo por haber logrado este resultado.

A nivel de los micro-espacios destacamos una imagen llamativa: las puertas. Una puerta conecta el espacio público con el espacio privado y simboliza el paso del exterior al interior. Al caminar por el pueblo de Teococuilco, Santiago se detiene frente a una puerta automática (24:22). Para él esta puerta es símbolo de la modernidad, incluso parece sugerir que, ahí en el pueblo, una puerta automática está un poco fuera de lugar. Es un pueblo rural, tranquilo, con casas pequeñas, donde tal vez no hay necesidad de este tipo de puerta ya que choca con las puertas antiguas de las otras casas y aún más con el taller y el rancho de Santiago, donde ni siquiera vemos puertas y donde todo parece estar abierto.

En cuanto a la delimitación temporal, leemos al comienzo del documental que el proyecto se inició “hace seis años”, es decir en 2002, y es muy probable que Yolanda Cruz haya filmado la fase final en 2007-2008. Cruz sigue un orden cronológico, que si bien es común en documentales, se considera como una estrategia difícil porque fácilmente se puede perder la atención del público.³⁷ Sin embargo, Cruz sabe mantener la tensión. A veces los entrevistados hablan del proyecto en retrospectiva, en particular cuando recuerdan el aguacero que inundó el taller y que destruyó 300 estatuas. Aquí hay como una especie de reconstrucción o *re-enactment*, una técnica que ya tiene una larga tradición en documentales.³⁸ Aquel momento parece ser además una actuación ya que, después de enfocar la lluvia, se ve que Santiago está muy deprimido y que los chicos

³⁷ Cfr. DE JONG/ KNUDSEN/ ROTHWELL, *Creative Documentary*, 105.

³⁸ *Ibid.*, 115.

toman sus bicicletas y se van porque el artista ya no tiene con qué pagarles. En ese momento tiene lugar el primer clímax del documental: el aguacero refleja una etapa dramática y decisiva en la que Santiago y sus colaboradores aprenden que a pesar del percance hay que seguir adelante. Los obstáculos –sean la naturaleza, la pobreza, la frontera o la migración– ya no son percibidos como tales. No obstante, el documental adopta otro ritmo que va creciendo hacia el segundo clímax cuando, al final, sí seguimos “en directo” a todo el grupo que llega a la exposición en Monterrey.³⁹ A partir de ahí Cruz crea entonces una *curva dramática*, un concepto que Gómez Segarra define de la siguiente manera: “En los documentales casi nunca tendremos protagonistas a los que veamos cambiar tanto [como en las películas de ficción], pero sí podremos concretar en ellos, como mínimo, diversos estados de ánimo, deseos, problemas a los que se enfrentan, metas que les gustaría alcanzar”.⁴⁰

La migración es un problema de la actualidad, pero el artista regresa al pasado y busca la historia de estos 2500 migrantes. También se refiere al pasado prehispánico que influencia su obra, en particular a través de las mencionadas figuras del guerrero y de la curandera.⁴¹ Martín Barbero define esta mezcla de los tiempos en el arte contemporáneo como algo perturbador:

También nuestra percepción del tiempo atraviesa fuertes perturbaciones. Pues si la temporalidad moderna volcó el peso de la historia enteramente hacia el futuro en detrimento del pasado –ya fuera en forma de vanguardias revolucionarias o de futurismos fascistoides–, la temporalidad contemporánea se caracteriza por instalarnos en un presente continuo, [...]. Nos hallamos inmersos en una nueva forma de regresión que nos saca de la historia y nos devuelve al tiempo del mito y los eternos retornos, que es de lo que hablan el retorno de las religiones, los orientalismos ‘nueva era’ y los fundamentalismos de toda laya.⁴²

Además del pasado, tanto histórico como mítico, Alejandro Santiago proporciona una visión del futuro, utópica tal vez, que a pequeña escala se convierte en realidad con la creación de una comunidad que lo comparte todo (el trabajo, la comida, la vida en el rancho con los animales, etc.) y el sueño de proporcionarles un sueldo a todos y demostrar así que no hace falta ir a Estados Unidos para vivir bien.

³⁹ *Ibid.*, 120-121.

⁴⁰ GÓMEZ-SEGARRA, *Quiero hacer un documental*, 51.

⁴¹ Cfr. McDONALD, “2501 migrantes”.

⁴² MARTÍN BARBERO, “Mutaciones culturales”, 17.

Estética cinematográfica: las imágenes y la música

A nivel visual las imágenes más impresionantes sin duda son las de las estatuas, que vemos desde múltiples perspectivas. *2501 migrantes* es un documental sobre la migración, pero es también un documental sobre el arte. El mundo real y el mundo virtual de las estatuas se sobrepone. A través de las estatuas los muertos vuelven a vivir, ya no son fantasmas, sino seres que regresaron a sus pueblos y están viviendo con los que se quedaron. Santiago tiene una relación muy emocional con sus estatuas. A veces parece como si realmente estuvieran vivas y así también las filma Yolanda Cruz. Después del aguacero que destruyó gran parte de ellas, Santiago dice que tiene pesadillas, que las estatuas le hablan, y más sorprendente aún, afirma: “Soy una sombra de mi propio trabajo” (35:38). Hay aquí una inversión de los dos mundos: el verdadero mundo es el de las estatuas, en cambio el artista que sufre en este mundo real y oscuro es solo una sombra. Cuando sale el camión a Monterrey con las estatuas terminadas, Santiago se muestra muy emocionado. “Listo” (46:58), dice, y se observa que le cuesta mucho tener que dejarlas aunque también se percibe su felicidad por el cumplimiento de su sueño. Los trabajadores y las estatuas han estado conviviendo durante seis años. Así también lo manifiesta Luis, el responsable, cuando tienen que dejar las estatuas en Monterrey: “Nos duele un poco. Estuvieron viviendo con nosotros casi seis años.” (48:28) Las consideran como verdaderas personas. Son imágenes que tocan el alma tanto de los creadores como de los espectadores. Esta sensación se acentúa en el documental cuando se enfocan partes específicas de las estatuas, en particular los pies. Una escena muestra el pie del trabajador al lado del pie de una estatua. Parece que ambos están caminando, juntos, el uno al lado del otro, como si fueran los pies de una sola persona. La importancia de los pies se observa también en el momento de crear el barro: aparece la imagen de un trabajador preparando la masa con los pies. El ser vivo se hace uno con la tierra. Cruz logra traspasar la magia del arte, de las esculturas, a la imagen cinematográfica.

Relacionada con las imágenes de las estatuas se presenta la imagen de las cajas. Las cajas en las que se trasladan las estatuas de Oaxaca a Monterrey son idénticas a las cajas en las que regresan los cuerpos de los migrantes que murieron en el desierto y nunca llegaron a su destino soñado. No se trata de ataúdes elegantes, los familiares no tienen dinero para eso. La asociación entre las cajas para las estatuas y las cajas para los muertos refuerza la identificación entre ambos. Mientras vemos las cajas para las estatuas

escuchamos precisamente al dueño del servicio funerario explicar la dificultad que tienen algunas familias para comprar un ataúd para sus difuntos (44:05).

En cuanto a la música, esta subraya el ambiente de cada episodio. En los fragmentos tristes hay música lenta, en los fragmentos alegres hay canciones con mucho ritmo. Aparecen música sin texto y canciones con texto, en ocasiones se trata de canciones mexicanas en español pero también encontramos canciones indígenas. Observemos una canción más en detalle, la que escuchamos al final del documental (51:16), *Ofrenda*, una canción escrita y cantada por Lila Downs:

Entre las nubes del cielo hay un lugar escondido.
 Es el valor de mi gente; es el valor que he perdido.
 En la polaca del pueblo Chistes que llama a la suerte.
 Dios nos escoge el destino y a su ahijadito la muerte.
 En el camino pa'l norte un tecolote me habló.
 Me dijo: "Muchacho de nube, ¿por dónde dejaste tu amor?"
 Le dije que dicen los viejos y yo no lo voy a negar.
 No pidas al santo un milagro; tú mismo te tienes que armar.
 Mi amor lo dejé en las tres cruces; me armé con sombrero y guitarra.
 Prometí el 24 de junio volver a la tierra de mi alma.
 El día de San Juan Bautista, yo voy a mirar a mi amor.
 Una troque pintada de roja; un coyote que me haga un favor.
 Le rezo al San Juan de mi tierra; le rezo que tenga valor.
 Si llego a caer en el norte, que manden mi cuerpo en su honor...

El texto refleja el dolor por la pérdida de un muchacho que murió en el intento de cruzar la frontera pero, aunque la canción refuerza el drama de los migrantes, hay una chispa de esperanza: en "un lugar escondido" entre las nubes, está guardado "el valor de mi gente". La metáfora recurrente de las nubes es significativa: la belleza del cielo oaxaqueño es también subrayada por Yolanda Cruz en el documental. La canción nos hace ver asimismo la importancia de las fiestas tradicionales del pueblo, como la de San Juan Bautista el 24 de junio.

El reverso de la música es el silencio, muy presente en el documental, y lo interpretamos como el silencio de los 2501 migrantes. Tal vez solo a través de estos silencios penetrantes podemos oírlos realmente, podemos escuchar sus voces, esas voces que callaron al fracasar en su paso al norte. El silencio es una estrategia a veces más poderosa que el sonido y el ruido.

Yolanda Cruz: “creadora” de historias

En la sinopsis de la película leemos las siguientes preguntas: “¿Es Santiago un artista catalizador de un cambio social y su obra un modelo de creación artística relacionado con la construcción de una comunidad?”⁴³ Nuestro análisis nos lleva a contestar afirmativamente. No hay duda de que Santiago tenía el sueño de cambiar algo en la realidad y quería contribuir a crear una nueva conciencia en la sociedad con su obra. Como bien señala Askari Mateos: “2501 migrantes es por sí mismo un estudio antropológico y una manifestación del más alto sentido humanístico, concebida tras un fuerte análisis del fenómeno social de la migración”.⁴⁴ Ahora bien, estas mismas preguntas pueden hacerse paralelamente respecto al documental y al trabajo de Yolanda Cruz. En el análisis tanto del espacio y del tiempo como de las perspectivas, hemos comentado cómo la documentalista está preocupada por reflejar la opinión de un artista indígena y por traspasar el mensaje de este. Es decir, observamos claramente el *sello* de la documentalista, sus intervenciones y sus decisiones. En una entrevista hecha a Cruz, Miroslava Chávez-García opina que sus películas “contienen un mensaje sobre el significado de ser un ciudadano global en una sociedad global.”⁴⁵ Cruz contesta lo siguiente:

Lo creo también, pero también pienso que mis películas socavan el mito de que los pueblos indígenas no contribuyan a la sociedad global. Ellos hacen más que solo mantener vivas las tradiciones y la historia. Yo no voy a verlos para que me cuenten sus viejas historias. Los pueblos indígenas están preocupados por lo que pasa en el mundo entero y quiero darles la oportunidad de expresar su opinión.⁴⁶

Es lo que Cruz realiza al filmar y al entrevistar a Alejandro Santiago. El artista no está contando viejos mitos o leyendas, sino que se le ve pensando, dudando, dando vueltas a los problemas de la migración. Reflexiona sobre el significado del arte y sobre la manera de proporcionar trabajo a los jóvenes muchachos para mostrarles que no siempre es necesario ir al norte.

En la misma entrevista con Chávez-García, Cruz confiesa que, al inicio, el proyecto de Santiago de representar a los migrantes le pareció una locura: “Pero después

⁴³ CINANDO, “2051 Migrants: a Journey”, s/p. (mi traducción).

⁴⁴ MATEOS, “2501 migrantes de barro”, s/p.

⁴⁵ CHÁVEZ-GARCÍA, “Interview with Yolanda Cruz”, 58 (mi traducción).

⁴⁶ Cruz citada en CHÁVEZ-GARCÍA, “Interview with Yolanda Cruz”, 58 (mi traducción).

entendí que como artista su sueño era volver a poblar su pueblo porque sintió el vacío”.⁴⁷ Al mismo tiempo Cruz se identifica con Santiago ya que ambos han tenido el privilegio de entrar y salir de los Estados Unidos. Esta conciencia “le concede a la película una perspectiva muy honesta”.⁴⁸ Muestra un alto grado de implicación de la documentalista con su trabajo: lo que está filmando es su región de origen, su gente, su historia. Tal vez ella también tiene el sueño de volver a poblar su pueblo, un sueño imposible que solo el artista logra plasmar creando una ilusión a través de sus estatuas. Cristina Rivera Garza acertadamente asocia este deseo de Santiago con la obra de Juan Rulfo: “Ahí, acaso como aquel Juan Preciado que vino a Comala *porque le dijeron que acá vivía su padre, un tal Pedro Páramo*, Alejandro Santiago se puso a discernir los murmullos de los idos y a desear, como se desean estas cosas: con vehemencia, su súbita aparición”.⁴⁹ Este paralelismo entre la obra de Santiago y *Pedro Páramo* es muy acertado: el pueblo abandonado se vuelve a poblar de fantasmas. Sin embargo, a diferencia de Comala donde solo hay silencios y murmullos que se quedaron atrapados en el pasado, en Teococuilco Santiago sembró una chispa de esperanza al establecer un proyecto artístico comunitario que abrió una puerta hacia un futuro diferente.

Bibliografía

Fuente

2501 Migrants: A Journey/Reencuentros. Dir. Yolanda Cruz. Petate Productions, DVD 57 min. 2010.

Literatura crítica

BARBASH, ILISA/ TAYLOR, LUCIEN: *Cross-cultural filmmaking: a handbook for making documentary and ethnographic films and videos*, Berkeley: University of California Press 1997.

BEATTIE, KEITH: *Documentary screen. Non-fiction film and television*, New York: Palgrave Macmillan 2004.

BERNARD, SHEILA CURRAN: *Documentary storytelling: Creative nonfiction on screen*, New York: Focal Press 2011.

⁴⁷ *Ibid.*, 59 (mi traducción).

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ RIVERA GARZA, “2501 migrantes: Alejandro Santiago”, s/p (énfasis en el original).

- CHÁVEZ-GARCÍA, MIROSLAVA: “Interview with Yolanda Cruz”, *Boom* (Fall 2011), 57-61.
- CINANDO, “2051 Migrants: a Journey”.
[https://cinando.com/en/Film/2501_migrants_a_journey_94377/Detail#informati ons (Última consulta julio de 2017)], s/p.
- COPERTARI, GABRIELA/ SITNISKY, CAROLINA (eds.): *El estado de las cosas: cine latinoamericano en el nuevo milenio*, Madrid: Iberoamericana 2015.
- DE ARTAZA, LAURA G.: “Un pueblo habitado por hombres de barro”, *El mundo* (16 de agosto de 2007).
[<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/08/16/cultura/1187258909.html> (última consulta febrero de 2016)], s/p.
- DE JONG, WILMA/ KNUDSEN, ERIK/ ROTHWELL, JERRY: *Creative documentary: theory and practice*, London: Routledge 2011.
- DEVENY, THOMAS G.: *Migration in contemporary Hispanic cinema*, Lanham/ Toronto/ Plymouth: Scarecrow Press Inc. 2012.
- GÓMEZ-SEGARRA, MANUEL: *Quiero hacer un documental*, Madrid: Libros de Cine, RIALP 2012.
- JOHNSON, REED: “Filmmaker Yolanda Cruz pays heed to the overlooked Mexican Indian”, *Los Angeles Times* (14 de diciembre de 2009)
[<http://articles.latimes.com/2009/dec/14/entertainment/la-et-redcat14-2009dec14> (última consulta febrero de 2016)], s/p.
- LEFERE, ROBIN/ LIE, NADIA (EDS.): *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*, Leiden/ Boston: Brill/ Rodopi (Foro Hispánico 51), 2016.
- MATEOS, ASKARI: “2501 migrantes de barro. Artista oaxaqueño replica a los que se fueron al norte”, *La Jornada, Masiosare* (28 de agosto de 2005).
[<http://www.jornada.unam.mx/2005/08/28/mas-mateos.html> (última consulta febrero de 2016)], s/p.
- MARTÍN BARBERO, JESÚS: “Mutaciones culturales y estéticas de la política”, *Revista de Estudios Sociales* 35 (abril de 2010), 15-25.
- MCDONALD, ROBERT: “2501 Migrants” (2013).
[<http://www.2501migrantes.com/RM.html> (última consulta febrero de 2016)], s/p.
- NICHOLS, BILL: *Introduction to documentary*, Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press 2010.
- RIVERA GARZA, CRISTINA: “2501 migrantes: Alejandro Santiago”, Unpublished paper, Mexican Studies Conference, University of California, Irvine, May 15-17, 2014.
- TRAVERSO, ANTONIO/ WILSON, KRISTI: “Political documentary cinema in Latin America”, *Social Identities, Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 19:3-4 (2013), 275-286.
- VÉLEZ, OCTAVIO: “Las almas de 2501 migrantes pueblan las calles de Oaxaca”, *La Jornada* (30 de diciembre de 2011).
[<http://www.jornada.unam.mx/2011/12/30/cultura/a02n1cul> (última consulta febrero de 2016)], s/p.
- VÉRTIZ DE LA FUENTE, COLUMBA: “Festival de Morelia: Homenaje a la cineasta indígena”, *Proceso* (24 de octubre de 2011)
[<http://www.proceso.com.mx/285737/festival-de-morelia-homenaje-a-la-cineasta-indigena> (última consulta febrero de 2016)], s/p.