
Metáfora y realismo social en la representación de la vulnerabilidad del migrante adolescente centroamericano en *La jaula de oro**

Metaphor and Social Realism in the Representation of the Vulnerability of the Adolescent Central American Migrant in the film *The Golden Cage*

BYRON A. BARAHONA

University of California, Santa Cruz, EE.UU.
bbaraho@ucsc.edu

Resumen: La película *La jaula de oro* (Diego Quemada Díez, 2013), exponente del realismo social, representa la experiencia de migrantes centroamericanos que cruzan México para llegar a los Estados Unidos, poniendo de relieve los peligros del viaje en el infame tren de carga llamado la “bestia”, la inseguridad del territorio mexicano y la vulnerabilidad del migrante, especialmente de menores y mujeres frecuentemente victimizados por las autoridades y organizaciones criminales. Este artículo examina el género fílmico de la película y los elementos realistas y metafóricos empleados para narrar y darle carácter personal al viaje desgarrador de cuatro adolescentes en el marco del fenómeno de la migración centroamericana de menores no acompañados que se ha venido desarrollando en la última década. Se argumenta que la película acentúa la exclusión social como origen de la crisis migratoria centroamericana y la vulnerabilidad del migrante en su tránsito por México al mismo tiempo que la movilización de las dimensiones simbólicas de la imagen vislumbra la complejidad del impacto traumático del cruce de fronteras en la identidad del sujeto migrante adolescente.

Palabras clave: Migración, migrante, crisis migratoria, adolescente, menores no acompañados, desplazamiento, la bestia, Centroamérica, México, violencia, vulnerabilidad, cine migratorio, *road movie*, exclusión social, pandillas transnacionales, crimen organizado, inseguridad, realismo social.

Abstract: *The Golden Cage* (Diego Quemada Díez, 2013), a social-realist film, represents the experience of Central American migrants who make the perilous journey through Mexico to reach the United States, underscoring the dangers migrants face aboard freight trains commonly known as “the beast,” the insecurity of the Mexican territory, and the vulnerability of migrants, particularly minors and women who are frequently victimized by the authorities and criminal organizations. This paper examines the filmic genre as well as the realist and metaphorical elements employed to tell the harrowing journey of four adolescents set against the phenomenon of the Central American migration of unaccompanied minors that has been developing in the past decade. It argues that the film accentuates social exclusion as the origin of Central American migration and the vulnerability of migrants crossing México while the mobilization of the symbolic dimensions of the image unveils the complexity of the traumatic impact of border crossing on the identity of the adolescent migrant subject.

Keywords: Migration, Migrant, migratory Crisis, Adolescent, unaccompanied Minors, Displacement, “the Beast,” Central America, México, Violence, Vulnerability, migrant Cinema, road Movie, social Exclusion, transnational Gangs, organized Crime, Insecurity, social Realism.

Recibido: octubre de 2017; **aceptado:** diciembre de 2017.

Cómo citar: Barahona, Byron A. “Metáfora y realismo social en la representación de la vulnerabilidad del migrante adolescente centroamericano en *La jaula de oro*”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 36 (2018): 106-129. Web.

* Este artículo fue posible gracias al apoyo del Unit 18 Council on Professional Development y la Universidad de California, Santa Cruz en 2017, los cuales me concedieron una beca para presentar una versión de este trabajo en el Coloquio Internacional de Estudios Centroamericanos: *Migrantes y migraciones en América Central (siglos XIX-XXI)*, llevado a cabo en la Universidad de Burdeos Montaigne, Burdeos, Francia, el 22 y 23 de junio de 2017.

La jaula de oro (2013), *opera prima* del director español Diego Quemada Díez, dramatiza la experiencia de migrantes centroamericanos que cruzan México para llegar a los Estados Unidos. La película logró darle visibilidad particular al fenómeno de la migración adolescente centroamericana al ser reconocida y galardonada internacionalmente, en especial con el premio *Un Certain Talent* (Un cierto talento), concedido al conjunto de actores en la categoría *Un Certain Regard* (Una cierta mirada) del Festival de cine de Cannes en 2013.¹ Aunque *La jaula de oro* no se estrenó en Estados Unidos sino hasta septiembre del 2015, la extraordinaria recepción que tuvo en festivales de cine en Europa y América Latina es sugestiva de un momento histórico que ha generado un público sensible a los grandes desplazamientos globales de refugiados y migrantes.² Notablemente, a los flujos migratorios que se desarrollaban en el Oriente Medio (de refugiados sirios mayormente) y en el mar mediterráneo (provenientes de África) en ruta hacia el continente europeo.³ A la luz de tales desplazamientos, la llamada “crisis” regional de la migración centroamericana de menores no acompañados que venía en aumento desde el 2011 adquirió relevancia y preponderancia mediática global al alcanzar niveles alarmantes entre el 2013 y el 2014, suscitando consecuentemente respuestas gubernamentales más contundentes en los países de tránsito y destino.

Con su estreno en esa coyuntura, *La jaula de oro* se anticipa a la magnitud y gravedad del fenómeno de la migración centroamericana ya que oportunamente pone de relieve los peligros del viaje, la inseguridad del territorio mexicano y la vulnerabilidad del migrante centroamericano, especialmente de menores y mujeres con frecuencia victimizados por las autoridades mexicanas y organizaciones criminales. No sorprende entonces que Peter Bradshaw, un crítico de cine del periódico inglés *The Guardian*, considere en su reseña de mayo del 2013 que *La jaula de oro* es “a very substantial movie, with great compassion and urgency” (“una película muy substancial, con gran compasión y urgencia”)

¹ La película, una coproducción mexicana-española, recibió treintaisiete premios en total y veintiún nominaciones. Vale notar los nueve premios Ariel (2014) otorgados por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC). Asimismo, los premios recibidos por mejor película y/o mejor director en los festivales de Cine Internacional de Zúrich, Suiza (2013); Tesalónica, Grecia (2013); Lima, Perú (2013); Mar de Plata, Argentina (2013) así como tantos otros en distintas categorías en los festivales de Cine Internacional en Chicago, EE.UU. (2013); Bombay, India (2013); Giffoni, Italia (2013); La Habana, Cuba (2013); Sao Paulo, Brasil (2013); etc. Véase Internet Movie Database (IMDb). Web.

² “¿Por qué se llevó dos años?” pregunta John Anderson en su reseña al mismo tiempo que hace notar la traducción de la película como *The Golden Dream* (*El sueño dorado*) y no *The Golden Cage* (*La jaula de oro*) (1).

³ Así lo demuestran las declaraciones de Quemada Díez en su entrevista con los presentadores del telenoticiario *Democracy Now* en la cual hace referencia a la presentación de la película en el *Internazionale film festival* de Ferrara en octubre del 2013, Italia, justamente el día en que ocurrió el naufragio de un barco proveniente del norte de África en Lampedusa y en el cual murieron más de 300 migrantes. Según Quemada Díez, la proyección de la película puntualmente resalta que ésta le da un rostro a la noticia anónima, a los migrantes que se convierten en estadísticas a las cuales el público se acostumbra. Por consiguiente, el impacto de la película en dicho festival fue mucho mayor con ese incidente reportado en los medios de comunicación (ver Goodman y González s.p.).

(23).⁴ Sin embargo, *La jaula de oro* no fue la primera película en tratar el asunto de la victimización de migrantes en su tránsito por México en los últimos diez años. Previamente, la película *Sin nombre* (2009) del director estadounidense Cary Fukunaga y el documental *La bestia* (2011) del director mexicano Pedro Ultras habían dramatizado y documentado respectivamente la violencia pandilleril a la que el migrante centroamericano está sujeto y los peligros del viaje en el infame tren de carga llamado “la bestia”.⁵

Sin nombre narra la convergencia de la travesía migratoria de una familia hondureña (compuesta de una joven adolescente, su padre y el hermano de este último) y de las actividades delincuenciales de pandillas transnacionales. La película destaca las causas socioeconómicas de la migración hondureña, y centroamericana en general, así como también las estructuras internas de esas pandillas, principalmente de la “Mara salvatrucha”, que se han convertido en un flagelo social en Centroamérica y una amenaza mortal para los migrantes a su paso por México (ver Savenije 654). El documental *La bestia* sigue de cerca la trayectoria de migrantes centroamericanos a lo largo de la travesía en trenes de carga.⁶ Mediante entrevistas a migrantes (de Guatemala, Honduras, El Salvador y Nicaragua) y operadores de los llamados albergues del migrante,⁷ el documental recoge testimonios de los motivos del desplazamiento, recalando el sacrificio, los peligros en el tren a través de la lente de la cámara, los abusos de las autoridades mexicanas y una vez más la violencia delincencial y pandilleril a la cual se enfrentan.

Dentro de esos parámetros temáticos comunes, *La jaula de oro* narra una historia conocida, enfocándose en la experiencia personal de tres adolescentes

⁴ Todas las traducciones del inglés en este ensayo son mías.

⁵ *Sin nombre* fue ganadora del premio “Excellence in Direction” del Sundance Film Festival, 2009. También, en mayo del 2017, se estrenó otro documental sobre la migración centroamericana a los Estados Unidos: *Casa en tierra ajena*, dirigida por Carlos Sandoval García e Ivannia Villalobos Vindas.

⁶ Según el documental *La bestia*, es un viaje que puede durar de 15 días a 2 meses, y a menudo se debe tomar un promedio de 10 a 15 trenes en 5 o 6 puntos geográficos distintos de México para llegar a la frontera con Estados Unidos. El trayecto en México parte de las terminales más cercanas a la frontera con Guatemala en Tapachula en el estado de Chiapas o en Tenosique en el estado de Tabasco hacia Arriaga. La ruta entre Tapachula y Arriaga permaneció cerrada por 9 años debido a los daños causados por el huracán Stan en el 2005. Se abrió nuevamente en mayo del 2014. En Arriaga, se toma el tren hacia Ixtepec, Guajaca, luego hacia Tierra Blanca y Orizaba en el estado de Veracruz. De ese punto se parte hacia Lechería, estación ferroviaria en ciudad de México. De ciudad de México, el trayecto es más directo hacia distintos destinos fronterizos. Entre ellos figuran Piedras Negras, Matamoros, Nuevo Laredo, Nogales en Sonora, o Ciudad Juárez y Mexicali, en donde cruzan hacia Arizona o toman un autobús hacia Tijuana, frontera con California.

⁷ A pesar de la victimización que sufren los migrantes, es importante señalar que, de acuerdo con el documental *La bestia*, existen en México albergues del migrante en cada parada o punto en que toman los trenes. Los albergues proveen comida y un lugar en donde pueden pasar tres días para recuperarse y así poder continuar el trayecto. Una de las personas importantes de este tipo de solidaridad es el padre Alejandro Solalinde, en Arriaga. Al ser entrevistado en el documental, el padre relata los peligros del viaje y el hecho de que México hasta ese momento no tenía un proyecto de ley migratoria. Añade que México no negocia con EE.UU. o Centroamérica sobre el asunto y que finalmente hace el trabajo por Estados Unidos en evitar la llegada de migrantes a la frontera.

guatemaltecos y otro mexicano de origen tzotzil que se les une en el camino.⁸ No obstante, la película evita una simple iteración en la medida que intervienen elementos realistas y metafóricos con los que se logra autenticidad representacional e imágenes que cristalizan el rol negativamente formativo de la violencia. Por lo tanto, se argumenta que la película acentúa la exclusión social como origen de la crisis migratoria centroamericana y la vulnerabilidad del migrante en su tránsito por México al mismo tiempo que la movilización de las dimensiones simbólicas de la imagen vislumbra la complejidad del impacto traumático del cruce de fronteras en la identidad del sujeto migrante adolescente.

En la primera parte de este ensayo, “La importancia del género fílmico: ‘Una aventura con connotaciones sociales’”, se discute la singularidad de *La jaula de oro* tomando en consideración los distintos géneros atribuidos a la película, concretamente el cine de aventura, el cine migratorio y el cine realista social (*social realist films* en inglés). En términos generales, se trata de responder a la pregunta: ¿Tiene esta película cualidades narrativas o genéricas que interrogan las políticas de exclusión social que propulsan la migración? La segunda parte, “Una mirada tangencial de la pobreza y la violencia urbana en Guatemala”, examina precisamente el manejo fílmico de las condiciones socioeconómicas al origen del éxodo masivo de adolescentes. La tercera parte, “La vulnerabilidad adolescente en tránsito migratorio”, se enfoca en las distintas estrategias realistas y metafóricas empleadas en la película para representar las características particulares de un proceso migratorio violento y traumático. Finalmente, la cuarta parte, “Sueño dorado o una jaula de oro”, analiza las interrogantes que emergen en torno a la adaptabilidad e inserción del migrante que logra llegar a su destino en función de la subjetividad que se forma en tránsito.

La importancia del género fílmico: “Una aventura con connotaciones sociales”

La jaula de oro ha sido generalmente caracterizada en reseñas como un *road movie*,⁹ una película de “aventura” (Valens 33), “una odisea” (Camy 100), o más enfáticamente como una “odisea migratoria siniestra” (Anderson 1), con algunas atribuciones más sugestivas que señalan someramente sus dimensiones

⁸ El uso del doble papel de los niños o adolescentes como actores y testigos en el cine latinoamericano no es nada nuevo. La representación fílmica de la perspectiva infantil de la violencia de estado o conflictos civiles en América Latina ha sido prominente en las últimas dos décadas en películas como *El silencio de Neto* (1994), *Voces inocentes* (2004), *Machuca* (2005), *Los colores de la montaña* (2010). En su estudio de la representación fílmica de la perspectiva infantil de la violencia de estado en América Latina, Carolina Rocha propone que una de las estrategias de este tipo de cine es “el uso del doble papel de los niños como actores y testigos. Su presencia atrae a los espectadores los cuales se identifican con su impotencia y capacidad limitada de acción”. Añade, tradicionalmente los niños son asociados con la pureza y una mirada neutral de un pasado tumultuoso. “Por consiguiente, se enfatiza su inocencia para subrayar como la violencia traumática los marca irrevocablemente como sobrevivientes y testigos” (85).

⁹ Véase las reseñas y artículos de Dominique Martinez, “La jaula de oro/La cage dorée » (88), Jacques Pelineq (26), Alexis Grivas (s.p.), Scott Roxborough (s.p.). Todas las traducciones del francés en este ensayo son mías.

épicas, romanescas o poéticas. Cabe señalar que la película manifiesta cierta reelaboración de la fórmula genérica que se le atribuye. Para empezar, es notoria la ausencia de íconos del *road movie* o película de carretera como lo son el automóvil o la motocicleta y la búsqueda de la identidad que suele motivar a los protagonistas.¹⁰ En contraste, la película narra la experiencia de adolescentes que realizan un viaje en autobús, a pie y en peligrosos trenes de carga a través de México para llegar clandestinamente a los Estados Unidos en busca del “sueño americano” o “el sueño dorado” (*The Golden dream*), como se alude en la traducción del título de la película al inglés. Si bien los protagonistas de *La jaula de oro* se embarcan en una aventura que se desarrolla lineal y episódicamente con un trasfondo continuo de paisajes abiertos cinematográficamente alusivos, la clave de este desvío genérico tiene que ver con el hecho de que la película se basa en el desplazamiento y la migración real de miles de migrantes que luchan por su sobrevivencia en un contexto cruel y hostil, particularmente de un creciente número de menores no acompañados.¹¹

Según Muzaffar Chishti y Faye Hipsman, en “Unaccompanied Minors” (s.p.), la detención de menores no acompañados en la frontera de Estados Unidos había aumentado de 16,067 en el 2011 a 66,127 para el 31 de agosto del 2014, siendo el 72% de los menores provenientes de Centroamérica.¹² Las proporciones del flujo migratorio de menores, por supuesto despertaron respuestas estatales en los países de tránsito y destino. En Estados Unidos, el expresidente Obama la consideró como una “situación humanitaria urgente” y movilizó todos los recursos interinstitucionales del estado para producir una respuesta coordinada a la crisis como se hace constar en “Memorando presidencial” del 2 de junio del 2014.¹³ Para agosto del mismo año ya se había registrado un descenso

¹⁰ Según Timothy Corrigan y Patricia White, “una definición prescriptiva de *road movie* colocaría los automóviles o las motocicletas al centro de la narrativa sobre hombres errantes o determinados que son o eventualmente se hacen amigos. Estructuralmente, la narrativa se desarrolla linealmente, como búsqueda que se despliega episódicamente y es interrumpida por tomas de viaje de caminos abiertos y paisajes que representan el meollo estilístico del género” (*The Film Experience* 364).

¹¹ Véanse los testimonios de migrantes recabados por el director en su exhaustiva investigación realizada previamente a la filmación. Estos confirman los abusos sufridos en su tránsito por México (Martínez, “Entretien” 36 y Goodman y González s.p.). Por otro lado, Muzaffar Chishti y Faye Hipsman sostienen que “los migrantes están sujetos a la trata de personas, asaltos, violaciones sexuales, explotación en manos de contrabandistas, pandillas, carteles de narcotraficantes e incluso de las autoridades mexicanas” (“Dramatic Surge” s.p.).

¹² De acuerdo con Chishti e Hipsman, el 13 de junio del 2014, la patrulla fronteriza de los Estados Unidos reportaba que: “La detención de menores no acompañados había aumentado de 16,067 en el año fiscal (AF) 2011 a 24,481 en el AF 2012 y 38,833 en el AF 2013. Durante los primeros ocho meses del AF 2014, 47,017 menores habían sido detenidos por la patrulla fronteriza ... De ellos, el noventa y ocho por ciento eran de los siguientes países: Honduras (28%), México (25%), Guatemala (24%) y El Salvador (21%)” (“Dramatic Surge” s.p.). Estos porcentajes demuestran, como señalan los autores del artículo, un cambio en la tendencia del origen de los menores ya que previamente al año 2012 más del 75% era de México. Para el 31 de agosto del 2014, según un segundo artículo de Chishti e Hipsman: “durante el año fiscal que comenzó el 1 de octubre del 2013, la patrulla fronteriza había detenido 66,127 menores y 66,142 unidades familiares [‘Family units’] así denominadas en inglés por la agencia U.S. Customs and Border Protection], la mayoría provenientes de Honduras, El Salvador y Guatemala” (“Unaccompanied Minors” s.p.).

¹³ Presidential Memorandum -- Response to the Influx of Unaccompanied Alien Children Across

en el número de menores que alcanzaron a llegar a la frontera estadounidense, de 10,622 en junio a 3,100.

Ese declive se atribuye a cambios en la implementación de detenciones y procedimientos en las cortes migratorias estadounidenses,¹⁴ una campaña de información muy enfocada en los peligros del viaje a través de México por parte de la administración Obama en Centroamérica para desalentar la migración (ver Chishti e Hipsman, “Unaccompanied Minors” s.p.). Además, el congreso de Estados Unidos aprobó la propuesta del expresidente Obama llamada “Plan alianza para la prosperidad” en el año 2015. Dicho plan consiste en una ayuda económica de 750 millones de dólares para implementar una estrategia de desarrollo a gran escala en los países del triángulo norte (Guatemala, Honduras y El Salvador).¹⁵ De igual manera, el declive fue el resultado de la implementación de nuevas políticas de seguridad y vigilancia en México (ver Dominguez Villegas s.p.). De hecho, bajo la presión de los Estados Unidos, la implementación de las leyes migratorias (puestos de control, redadas y prevención de abordaje de trenes de carga) en México produjeron el descenso de las detenciones en un 50% en la frontera estadounidense y el aumento de un 50% de las detenciones en México entre los años fiscales del 2014 y el 2015 (ver Roseblum y Ball). Lo anterior significa que México pasó a ser el país que efectuaba la mayor parte de las detenciones y deportaciones (ver Chishti y Hipsman, “Unaccompanied Minors” s.p.).¹⁶

En base a lo anterior, tendría más sentido situar la película dentro de la categoría del cine migratorio, como lo hace Rafael Tassi, quien le adjudica características comunes a un tipo de cine que representa y explora las repercusiones negativas de la migración y todas las condiciones asociadas como la pérdida de la pertenencia, la transterritorialidad, el nomadismo, la diáspora adolescente, la adaptabilidad e inserción y la subjetividad en tránsito. Otros críticos la consideran más bien como un cine político cuya intencionalidad es la reflexión en base a la “reconstitución histórica” o “la crónica social” (Pageau 4). En ese respecto, Quemada Díez insiste que “todo cine es político y debe tener una función, pero no debe ser obvia ni didáctica, sino sutil. Debe permitir que la gente lo descubra” (Herederó 40). De lo anterior se puede deducir que *La jaula de oro* no está circunscrita a un solo género y la razón puede encontrarse no solo en la factici-

the Southwest Border”.

¹⁴ Para una discusión del estatus legal de aquellos menores que lograron ingresar a los Estados Unidos según el marco jurídico establecido en “Trafficking Victims Protection Reauthorization Act”, véase Chishti e Hipsman, “Dramatic Surge”. Para una discusión de la recepción en las cortes y comunidades en que fueron ubicados los menores véase Sarah Pierce.

¹⁵ Véase Peter J. Meyer and Clare Ribando Seelke.

¹⁶ El fenómeno, sin embargo, ha tenido bajas y repuntes. El 31 de mayo del 2017, la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados anunció una campaña de apoyo de \$18 millones para los niños que huyen de la violencia de Centroamérica. Dicho comunicado reportaba que 182,400 refugiados habían huido en el 2016. De ellos, 16,000 menores fueron detenidos en México. El comunicado concluye que el flujo de refugiados centroamericanos y el incremento de peticiones de asilo abruma la capacidad de México, pero también de los países de la región centroamericana como Belice, Nicaragua, Costa Rica y Panamá (ver “Urgent help needed for Central American children on the run” s.p.).

dad y verosimilitud con la que aspira al realismo sino también en la trayectoria cinematográfica del director.¹⁷

Invariablemente, los reseñadores resaltan el carácter realista o ultra realista de la película y la influencia palpable del estilo social realista del director inglés Ken Loach, de quien Quemada Díez fuera asistente de cámara en las películas *Carla's Song* (1996), *Land and Freedom* (1995) y *Bread and Roses* (2002). Las tramas de estas películas giran en torno al conflicto armado nicaragüense a finales de los ochenta, la guerra civil española y la lucha por la sindicalización de trabajadores en la industria de la limpieza en la ciudad de Los Ángeles respectivamente. En cuanto a técnica cinematográfica, la influencia de Loach en Quemada Díez implica: “utilizar el arte de la descripción simple y terrible de la realidad cotidiana” (Camy 100), “introducir lo auténtico en el hilo de la ficción” (Pelinq 26), “filmar en secuencia narrativa y emplear una aproximación semiimprovisada a los escenarios reales” (Bradshaw 23). Naturalmente, la influencia de Loach no se limita a aspectos estilísticos. De acuerdo con estos comentaristas, Quemada Díez aprende de Loach la visión ideológica del realismo social. Este concepto, como establece Samantha Lay, es ampliamente asociado con el cine y la televisión británica y más específicamente con el análisis de la desigualdad social presente en el prominente corpus filmico de Loach. Hallam y Marshment definen el realismo social como: “un término discursivo empleado para describir películas que buscan mostrar los efectos de factores ambientales en el desarrollo de los personajes a través de descripciones que enfatizan la relación entre el lugar y la identidad” (citados por Lay, 231). En este sentido, añade Lay, “los textos [o películas] realistas sociales buscan extender el marco de representación de modo que incluya los márgenes de la sociedad” (236). Históricamente, en el cine inglés esto ha implicado representaciones de la clase trabajadora “blanca”, pero producciones recientes la yuxtaponen con “otros” que no tienen el poder de cambiar sus circunstancias de vida. Específicamente, se trata de migrantes que buscan asilo político o trabajadores migrantes documentados e indocumentados, representando así nuevas tensiones sociales y preocupaciones temáticas ligadas a la “globalización, la explotación y la esclavitud como también la otredad y el exilio” (Lay, 237, 239).

En lo que concierne a Ken Loach, en su evaluación de la ideología política del realismo social británico, Clive James Nwonka subraya que “las películas de Loach de mediados de los años 1990 representan los intentos más explícitos de desarrollar un análisis marxista de la desigualdad de clases como una crisis política en el cine británico” (207). Lo anterior está visiblemente presente en la representación del “rol del capitalismo como fuente de opresión en la clase trabajadora” en “*Raining Stones* (Loach, 1963) y *Ladybird, Ladybird* (Loach, 1994)”

¹⁷ Entendemos el realismo como lo define Stam: “las definiciones más convencionales del realismo afirman su verosimilitud, la adecuación putativa de una ficción en base a la facticidad del mundo. Estas definiciones asumen que el realismo no es solamente posible (y empíricamente verificable) sino también deseable. Otras definiciones subrayan las aspiraciones diferenciales de un autor o una escuela para forjar una representación *relativamente* más verdadera, entendida como un acto correctivo de la falsedad de estilos cinematográficos anteriores o protocolos de representación” (142).

(207). Los personajes de las películas de Loach, con frecuencia auténticos, están sujetos a situaciones socio-económicas desventajosas y de explotación. Las condiciones anteriores son articuladas a través de instituciones sociales y políticas que reproducen la desigualdad estructural y suprimen la prosperidad económica de esos individuos en desventaja social (ver 207). Nwonka concluye que, en el realismo social de Loach, “la clase esta ligada al contexto social más amplio, enmarcando a sus personajes dentro de estructuras y circunstancias políticas erróneas que los individuos no pueden controlar ni mejorar” (208). Existe entonces, en el realismo social de Loach una concepción cinematográfica que fusiona la estética y la visión ideológica con el propósito de mostrar la relación entre la desigualdad y las políticas sociales.

Ahora bien, invocar el nombre de un director como Ken Loach, a quien se le atribuye la etiqueta de “*auteur*” (‘*autor*’) para presentar la *opera prima* de Quemada Díez responde probablemente a estrategias de mercadeo y promoción con el objetivo de generar cierta recepción de la película.¹⁸ Pero, no se puede desestimar la trascendencia de las lecciones que Quemada Díez pudo haber derivado de su experiencia de trabajo con Loach en películas que abordan asuntos de importancia histórica, política y social. Por ende, se propone tal filiación para establecer una visión social y estética común entre los dos directores que tiene importantes implicaciones temáticas y formales. Dicha asociación encierra y rebasa categorizaciones y formulas genéricas atribuidas a *La jaula de oro*, precisamente por su tratamiento realista de uno de los asuntos más ardientes y a la vez conmovedores de nuestro tiempo como lo es la migración masiva de seres humanos. Quemada Díez reconoce en entrevistas, con inmensa gratitud, la influencia de Loach y en especial el aprendizaje de las técnicas estilísticas aludidas que en conjunto funcionan como dispositivos de un tipo de cine que aspira a la verosimilitud ambiental y al cambio social.¹⁹

¹⁸ A este respecto y en relación al uso de la etiqueta del “*auteur*” (‘*autor*’) para presentar una película de un director ya bien conocido, Corrigan señala que se debe entender la película “como una actividad artística y económica en la cual el nombre del *auteur* puede ser posicionado para generar ciertas expectativas para la recepción de la película” (“Teaching Film Authors” 22). Por otro lado, vale señalar que el término “*auteur*” (‘*autor*’) como también “*auteur cinema*” ‘*cine de autor*’ y “*auteurism*” “fueron acuñados por los escritores que publicaban en la revista francesa *Cahiers du cinéma* y se asocian con las películas de Godard, François Truffaut, y Agnès Varda” en los años 1950 en el contexto de la postguerra y bajo la influencia de la filosofía existencialista. Estos autores eran muy críticos del cine de entretenimiento y “favorecían películas que representaban la visión creativa e individual de “*auteurs*” [‘autores’] y de un cine que expresara ideas (Corrigan, “Teaching Film Authors” 19-20). Corrigan también establece que el concepto de *auteur* se utiliza en referencia a las “preocupaciones estilísticas y temáticas identificables en diferentes películas del director” (21). En otro texto, Según Corrigan y White, “*film authorship*” ‘la teoría de la autoría del cine’ o “*auteur theory*” ‘teoría de autor’ se emplea cuando se considera que una película contiene la huella creativa de un director particular (ver *The Film Experience* 464). De acuerdo con Robert Stam, muy importante para la concepción del director como un *auteur* o autor, fue el ensayo seminal de Alexander Astruc: “El nacimiento de una nueva vanguardia: La cámara-lapicero” en el cual “Astruc afirmaba que el director o cineasta debería poder decir ‘Yo’ como el novelista o poeta. La fórmula ‘cámara-lapicero’ valoraba el acto de filmar; el director no era simplemente un sirviente del texto existente (novela o guión) sino un artista creativo a su manera” (*Film Theory* 83).

¹⁹ En la entrevista con Dominique Martinez, Quemada Díez declara que aprendió de Loach a no

La voluntad o aspiración de realismo de Quemada Díez responde al deseo de realizar, según manifiesta él mismo, “un cine comprometido con la realidad en que vivimos, en el que podamos vernos y reflexionar sobre el mundo que estamos creando, las barreras que existen” (Heredero 40). Interesantemente, este tipo de cine, añade, puede ser poético, alusivo, o bien un “poema épico” que se alimenta de la técnica documental (Martínez, “Entretien” 38) y “de aventura con connotaciones sociales” (Goodman y González s.p.). Con esa filosofía cinematográfica, Quemada Díez afirma la visión del realismo social sin necesariamente descartar otras fórmulas genéricas y las posibilidades metafóricas de la imagen. Esto le permite conferir un rostro filmico al migrante anónimo que, como los personajes de Loach, es víctima de desigualdades estructurales que en este caso propulsan la migración. Como observa María Delgado, a diferencia de otros directores españoles también influidos por Loach, la estética de Quemada Díez, “se funda en un registro más austero” ya que mezcla el “cinéma vérité con el lirismo documental” que resulta “en una observación aguda y una aproximación política” a la vulnerabilidad del migrante centroamericano que atraviesa México (64). Por consiguiente, según el realismo social de Quemada Díez, el fenómeno de la migración centroamericana está relacionada no solo con las desigualdades sociales del contexto local sino también con la falta de políticas migratorias regionales y globales. Ante este panorama visual, el espectador se ve compelido a evaluar simultáneamente las causas y las consecuencias de la migración.

Una mirada tangencial de la pobreza y la violencia urbana en Guatemala

La primera parte de *La jaula de oro*, con una duración de seis minutos, sucintamente provee el trasfondo social y económico que empuja a los protagonistas a la emigración. Esto se establece a través de un buen manejo de lo visible, lo invisible y el silencio. Dentro de lo visible figura la precariedad social e inseguridad que se evidencia en la secuencia de escenas de apertura. En la primera escena, la película introduce a Juan, al personaje principal, mediante una toma de cámara portátil. Motivado por un intrigante y desconocido propósito, éste camina de prisa en callejuelas improvisadas de un barrio bajo de la ciudad de Guatemala. A su paso, se deja entrever viviendas de lámina y cartón, grafiti, una niñez que se entretiene jugando a las armas de juguete y sin aparente escolaridad. Se hace visible igualmente la militarización del barrio al mismo tiempo que se escucha el sonido de perros que ladran, niños que lloran y sirenas de patrullas policíacas. En la siguiente escena, la cámara observa al personaje

dar a conocer la historia a los actores, filmar a la altura de la visión de los personajes y el uso de focales. En *La jaula de oro* utilizó una cámara de súper 16 como en las primeras películas de Loach ya que es más útil para las películas semidocumentales (ver “Entretien” 35-36). En la entrevista con Amy Goodman y Juan González, Quemada Díez reafirma el aprendizaje derivado de su participación laboral en las películas de Loach, pero también explica la inspiración que deriva del cine neorrealista italiano en cuanto a la utilización de actores no profesionales y el beneficio de no darles a conocer la historia “de manera que ellos viven [la historia] ... se filma la vida y no la actuación y se vuelve una experiencia real” (s.p.).

femenino principal, Sara, entrar a un baño común y dilapidado. Una vez dentro, en la intimidad de ese espacio, una toma de primer plano muestra al personaje, silenciosamente cortándose el pelo y luego poniéndose una faja sobre los senos, una playera y una gorra que la hacen parecer varonil. Finalmente, toma una píldora anticonceptiva, acto que sugiere su conocimiento de los peligros del viaje para una mujer, en especial su susceptibilidad a la violación.

A continuación, mediante tomas de primer y primerísimo planos se muestra a Juan, en la intimidad de su cuarto de láminas, prepararse para el viaje mientras cose unos billetes de dólar en la pretina de su pantalón. La secuencia culmina con una escena en un basurero en el que docenas de personas esculcan entre los desechos, rodeados de zopilotes o aves carroñeras que los superan en número. Juan se acerca a uno de ellos, Samuel, y le dice algo que el espectador no escucha, pero que se puede suponer es la indicación del momento de partir. La escena cierra con una toma de plano largo que muestra por unos segundos las aves sobrevolando el basurero.

A excepción del sonido diegético, el silencio de las escenas es clave, ya que las imágenes captadas en ellas, especialmente del basurero, funcionan como tropos de la precariedad económica sin la distracción de un texto introductorio o narrador homodiegético que explique innecesariamente el aparente contexto social representado. Estilísticamente, el énfasis visual de las tomas coadyuva a focalizar la atención en la pobreza urbana en que viven jóvenes adolescentes. Sin ninguna estructura familiar palpable, estos jóvenes se ven obligados a buscar el sustento en competencia con aves carroñeras lo cual subraya condiciones paupérrimas de existencia humana. Por otro lado, el sonido de sirenas que irrumpe el silencio del inicio y la presencia de soldados en las callejuelas del barrio indican el elemento invisible no representado en la película: la inseguridad pública y el incremento de la violencia social o criminal que han experimentado los países centroamericanos en las transiciones a regímenes democráticos después de largas guerras civiles. Sobre todo, en los países del triángulo norte (Guatemala, Honduras y El Salvador) en los que hay una crisis seria de seguridad, con las tasas más altas de criminalidad en el hemisferio como resultado del crimen organizado, narcotráfico, violencia delincuencial común y de pandillas transnacionales.²⁰

Las pandillas callejeras, en particular, se han convertido en una gran preocupación. La razón principal se debe a que no son simplemente grupos juveniles que defienden su territorio o barrio. De acuerdo con Wim Savenije, se trata de redes transnacionales muy violentas, tales como la Mara salvatrucha y Barrio 18, formadas originalmente en Los Ángeles, que se establecen como “clikas” (subgrupos o células) locales en barrios marginados lo cual “tiene consecuen-

²⁰ Según la página virtual de *Insight Crime: Investigation and Analysis of Organized Crime* (s.p.): en América Latina, El Salvador y Venezuela figuran a la cabeza con niveles de homicidios de 81.4 y 51 respectivamente por cada 100,000 habitantes en el año 2018. Honduras y Guatemala figuran en cuarto y décimo lugar con un nivel de homicidios de 40 y 22.4 por cada 100,000 habitantes respectivamente, pero en años anteriores han figurado a la cabeza junto a El Salvador.

cias sociales graves en términos de violencia y delincuencia” (637).²¹ Desde una perspectiva más amplia, como lo han propuesto estudios en las ciencias sociales, los altos niveles de violencia menoscaban la seguridad pública y erosionan las instituciones democráticas ya que existe la tendencia a favorecer las medidas autoritarias. O sea, como lo sugieren la presencia militar y el sonido de las sirenas policiales en la película, el estado favorece “las medidas de contención y represión” para ponerle fin a la inseguridad.²²

En consecuencia, las escenas de apertura revelan por lo menos dos aspectos centrales de la realidad social guatemalteca y centroamericana. La migración hacia el norte sigue teniendo como causa la pobreza extrema y la carencia de programas de desarrollo, pero también la vulnerabilidad de países centroamericanos del triángulo norte en cuestión de violencia.²³ Primordialmente, la migración de menores sin oportunidades educativas y laborales que huyen de contextos sociales excluyentes en los que hay más oportunidades de adhesión a las pandillas, actividades delictivas voluntarias o coercitivas y victimización en caso resistan la adhesión.²⁴ Es por ello que además de la pobreza se vincula la violencia a la migración forzada de miles de menores.²⁵ Sin embargo, la película atenúa este éxodo masivo en el lugar de origen al enfocarse en la experiencia personal de tres adolescentes. La utilización de escenarios reales produce imágenes que denotan no solo la precariedad económica sino también la desolación y el desamparo que los rodea. Las palabras están ausentes. Los personajes abandonan su comunidad sin despedidas ni aparente núcleo familiar que los disuada de emprender el viaje. Con ello, se sugiere que la migración de

²¹ Para una mayor discusión del impacto de la violencia pandilleril, véase Wim Savenije and Chris Van Der Borgh.

²² En lo que respecta a ese debate, José Miguel Cruz, argumenta que “la violencia y la inseguridad erosionan el apoyo al sistema, porque, entre otras razones, reducen la credibilidad en las instituciones del sistema y porque, dadas las características de la violencia de alterar el orden público, dan lugar a actitudes que apoyan a los regímenes autoritarios alternativos” (35). Gabriel Aguilera Peralta concuerda con que las consecuencias de la inseguridad en esos países del triángulo norte son “el reforzamiento de los elementos de la cultura de política autoritaria” que favorecen “las medidas de contención y represión” y menos las de prevención (ver 127-130).

²³ Según la tesis de Carlos Sandoval García, en “Centroamérica se desencadenan, especialmente como consecuencia de políticas neoliberales, procesos de emigración forzada, y simultáneamente el incremento de controles migratorios” que tienen todas las consecuencias a analizarse en segmentos posteriores de este artículo (*No más muros xxii*).

²⁴ Chishti e Hipsman argumentan que “muchas investigaciones de periodistas y estudios establecen que los menores huyen de sus países para escapar de la violencia, el abuso, la persecución, el tráfico y la pobreza en los países del triángulo norte” (“Dramatic Surge” s.p.).

²⁵ Según un artículo del periódico guatemalteco *Prensa libre*, la violencia y la pobreza son los principales factores que motivan a los menores de edad a migrar. Se estima que 56 mil 129 menores guatemaltecos habían migrado desde el 2009 a marzo del 2016. Añade el artículo: “el Departamento de Seguridad Nacional de EE. UU., durante el año fiscal 2009 registraron mil 115 menores de edad guatemaltecos sin acompañante encontrados por las autoridades, mientras que el 2015 cerró con 13 mil 589 –20.3 por ciento menos que en el 2014, cuando fueron 17 mil 57 niños–. De octubre del 2015 a marzo de este año se reportan nueve mil 383 menores. El aumento que ha tenido la migración de menores no acompañados hacia esa nación no es solo de Centroamérica. De México han migrado 105 mil 287 menores, le sigue Guatemala con 56 mil 129, El Salvador con 47 mil 536 y Honduras con 40 mil 580” (Muñoz Palala s.p.).

menores de países centroamericanos ocurre sigilosa y discretamente a la sombra de la vista pública. Esa elección narrativa permite singularizar las condiciones de vida de estos adolescentes y lo que representan en relación a una problemática más amplia.

Para concluir, cierra esa secuencia una escena en la que los tres amigos (Sara ahora de nombre Osvaldo) abordan un autobús hacia la frontera mexicana, el cual al ponerse en marcha deja al descubierto paredes con carteles de desaparecidos. Estas alusivas imágenes encapsulan los vestigios dolorosos del conflicto interno armado de treinta y seis años que vivió el país hasta 1996, año en que se firmaron los tratados de paz entre la URNG (Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca) y el gobierno de Guatemala. Simbólicamente, las imágenes son un guiño filmico sutil que remite a la represión política que motivó la primera ola migratoria masiva de guatemaltecos hacia el norte en las décadas de los años setenta y ochenta. Por ende, al tenor del realismo social, este primer segmento de la película no sólo ilustra la desigualdad estructural que suprime la prosperidad económica de los personajes sino también culmina con una impresión aguda de *déjà-vu* que establece el nexo entre la diáspora adolescente y la historia de la nación. Puesto de otra manera, la imagen alude a la presunta mutación de la violencia política en la violencia social que provoca esta nueva ola migratoria.

La vulnerabilidad adolescente en tránsito migratorio

La jaula de oro exhibe el movimiento y la progresión que caracteriza al *road movie*. La trama está estructurada en orden cronológico a partir del lugar de origen hasta el lugar de destino, un desplazamiento temporal y espacial que puede tomar por lo menos veinte días hasta algunos meses a lo largo de más de 2,500 kilómetros de camino. Pero, el desarrollo de los eventos manifiesta una evolución en dos aspectos simultáneos. Por un lado, fiel al cine social realista, la película utiliza un punto de vista objetivo y semidocumental sobre las condiciones del desplazamiento masivo de migrantes reales filmados en tránsito los cuales constituyen el elemento auténtico. Por otro lado, la inserción de cuatro personajes adolescentes, como parte de ese contingente humano en movimiento, permite al espectador apreciar y entender la constelación de experiencias físicas y emocionales que moldean la subjetividad del migrante a lo largo del viaje. Esta paradoja o más bien principio organizativo, auxiliado por una cámara reminiscente de los *Diarios de motocicleta* (Walter Salles 2004), “le proporciona al espectador la perspectiva de un compañero de viaje” (Delgado 65). Lo anterior produce ulteriormente un tratamiento más matizado, íntimo y alusivo de un asunto que en teoría es ampliamente conocido y anticipado.

El ingreso al territorio mexicano, después de un breve recorrido sin incidentes por el occidente de Guatemala, narrado con un bucolismo que contrastará enormemente con lo que queda por venir, pone fin a la ausencia dialógica de la primera parte. El espectador comienza a conocer el carácter de los personajes a través de sus acciones y palabras. Después de cruzar la frontera entre Guatemala

y México, parcialmente vencidos tras un primer intento fallido de subirse a un tren en marcha, Juan, Sara y Samuel intercambian las esperanzas e ilusiones que los motivan a hacer el viaje a ese lugar mítico en que “todo está más de a pinta”, según palabras de Juan. Se descubre a un Juan que se establece como líder del grupo, decidido, impetuoso y con frecuencia autoritario. Samuel, cuya expresión verbal manifiesta una jerga muy de barrio, es jovial y cauteloso, pero sin mucha determinación. Sara, como personaje femenino, es más elusiva debido a su forzada articulación de la masculinidad. Aún así, el espectador puede deducir en sus actos la fortaleza y apertura de su espíritu.

Es México, también, en donde la travesía de estos jóvenes coincide con la de Chauk, un joven indígena tzotzil de Chiapas. Su aparición en la película es a la vez dramática y metafórica. Surge literalmente de las vías del ferrocarril en una toma de primer plano que capta los elementos naturales (árboles, maleza, vías enmontadas) para recalcar el espacio real. Es Juan, quien al acercarse a las vías para ver si se avecina un segundo tren, lo percibe por primera vez. Subsiguientemente, en una secuencia de escenas, mediante una cuidadosa combinación de tomas, se establece el tipo de relación que estos dos jóvenes puedan tener. A medida que Chauk avanza hacia donde se encuentra Juan, éste último, con cierto asombro dibujado en el rostro, observa lo que observa el espectador: un joven con machete a la cintura y un morral al hombro. El encuentro es frío y visualmente afirmado por un intercambio de miradas desafiantes en una secuencia de ángulos inversos (plano/contraplano) hasta que Chauk sale del encuadre dirigiéndose hacia el río en donde se encuentran Sara y Samuel.

La composición escénica resalta el punto de vista subjetivo de los personajes con lo que se produce una imagen fílmica que condensa las relaciones raciales o interétnicas en Guatemala. Juan ve en Chauk no un sujeto dueño de sus propias particularidades sino un individuo reducido a una categoría. En otras palabras, ve, como lo hacen muchos guatemaltecos, a un “indio” con “machete y morral”. Samuel y Sara, en especial, se abren a Chauk con interés. Esa apertura despierta en Juan agria rivalidad, antipatía y desprecio racial hacia Chauk. Así lo manifiesta al referirse a él con el apelativo de “el indio” o “ese indio”, lo cual viniendo de un ladino socialmente marginado es reflejo ulterior de la atávica mentalidad hegemónica de la blancura en naciones que se proyectan como estados mestizos.²⁶ Así, este encuentro es indicativo del modo en que la identidad indígena y el monolingüismo de Chauk lo hacen susceptible a una doble marginación y a la hostilidad de distintos agentes (guatemaltecos o mexicanos) a lo largo del viaje que igualmente lo llamarán despectivamente “indio”.

A pesar de esa tensión racial, el surgimiento de Chauk altera significativamente la dinámica del grupo. Según explicación del director, el nombre de Chauk significa “trueno en Tzotzil” (Goodman y González s.p.). Si se considera su aparición en la película entre las vías del tren, la imagen sugiere cierta relación simbólica y antitética entre el tren y Chauk que azarosamente puede ser interpretada como vehículo de transformación. Por una parte, el tren trans-

²⁶ Para una mayor discusión sobre la mentalidad hegemónica de la blancura en Guatemala véase González Ponciano.

forma negativamente la vida de estos jóvenes. Por otra parte, el encuentro con Chauk también marca las relaciones personales del grupo pese a los límites lingüísticos que dificultan la comunicación, pero más distintivamente el posterior crecimiento y transformación de Juan. Dicha alteración constituye un elemento central del nexo afectivo que Juan y Chauk, inicialmente antagónicos, forjan y se funda en experiencias y pérdidas compartidas al lomo de trenes a medida que tratan de sobrevivir en el territorio mexicano.

El tránsito por México es la parte más extensa de la película con una duración de ciento veinte minutos. No es coincidencia. A pesar de la facilidad de cruzar la frontera entre México y Guatemala, para estos adolescentes, México se convierte en una zona fronteriza que se expande desde Chiapas hasta la frontera con los Estados Unidos. La puesta en escena es central ya que acertadamente se privilegian los escenarios reales de exteriores en que los flujos migratorios ocurren. Su función no solamente se limita a producir un efecto de realismo sino también revelar incisivas imágenes de las condiciones del tránsito.

Para empezar, *La jaula de oro* ostenta una extraordinaria acumulación de símbolos y metáforas del trayecto. Como ilustración del peligro del viaje vale resaltar los símbolos visuales empleados: cruce de ríos, largos recorridos a pie, vías y estaciones ferroviarias inhóspitas, docenas de migrantes hambrientos y hacinados en vagones de trenes. Asimismo, la cámara observa la yuxtaposición de las ruedas del tren y migrantes del tamaño de las mismas, la imagen de un tren (“la bestia,” también llamado el tren de la muerte, el demonio) ruidoso que se acerca. De igual forma, las imágenes evidencian el peligro de subirse a un tren en marcha y la inminencia de ramajes y túneles que se suman a los obstáculos. Finalmente, una cámara tambaleante sobre el techo del tren produce un efecto del verdadero peligro de caerse, sufrir amputaciones o la muerte.

Además de los riesgos del viaje en tren, el tránsito por México es marcado incrementalmente por la violencia. Cada paso que estos cuatro jóvenes dan es a lo desconocido. Breves son las secuencias en que la realidad les permite ser adolescentes, siendo una de ellas la escena en que se toman fotos con la bandera estadounidense, aunque el acto responda a la mitificación del punto de destino. La consecuencia inmediata de la indocumentación es el abuso de las autoridades mexicanas y la deportación. Esto se revela en el maltrato y despojo de sus pertenencias que reciben al ser interceptados por la policía en una ciudad cuyo nombre no se menciona y la deportación inmediata a Guatemala. Chauk, distintamente, es víctima de maltrato. “¿Este indio va con ustedes?” le pregunta uno de los policías al grupo. Juan responde que Chauk es guatemalteco y en vano intenta demostrar que él y sus otros amigos son mexicanos.

Sin el poder de la palabra, Chauk ni siquiera tiene la oportunidad de aclarar su nacionalidad mexicana. Son transportados y deportados al punto fronterizo La Mesilla, pero la porosidad de la frontera entre los dos países les permite reanudar el viaje. Samuel decide abandonar el objetivo, acción que deja vigencia del arquetipo del migrante que retorna consciente del extraordinario desafío de llegar a los Estados Unidos. Juan, Sara y Chauk continúan el viaje con el tácito entendimiento de que Chauk conoce el verdadero género de Sara. Surge un

acercamiento afectivo y acaso comunicativo entre Sara y Chauk, gracias a señas e incipientes intercambios lingüísticos, que genera la desaprobación de Juan en un creciente triángulo amoroso. En conjunto, estos tres adolescentes llegan a experimentar momentos de respiro, la solidaridad, la oportunidad de ganar unos pesos trabajando en un cañaveral e incluso la diversión y la embriaguez que lleva a la consumación de la atracción entre Juan y Sara ante un celoso Chauk. Pero, eso es un paréntesis en un recorrido ferroviario marcado por la militarización de los puestos de control y más enfáticamente por la violencia de asaltantes, secuestradores, extorsionadores y narcotraficantes.

El punto decisivo que mejor ilustra la vulnerabilidad del migrante adolescente y de la mujer ante la violencia de organizaciones criminales que controlan la ruta sucede cuando el tren en el que viajan Juan, Sara y Chauk, mostrado a la distancia mediante un plano general, se para repentinamente en un área desolada. Criminales armados, probablemente en colusión con los conductores, paran el tren en lo que parece ser una operación rutinaria. La secuencia de tomas para comunicar sucesivamente el punto de vista de los migrantes (ángulo picado), el de los criminales (ángulo contrapicado) y la relación de poder respectivamente (a la altura de los ojos) producen intensidad y un ritmo que transmite la sorpresa y el pánico de los migrantes. Los criminales obligan a bajar a todos los migrantes y una vez formados en línea los despojan de sus pertenencias. En el proceso, la fingida masculinidad de Sara queda al descubierto cuando uno de los asaltantes percibe que es mujer. Subiéndole la playera y tocándola exclama: “Mire Jefe lo que me encontré, nos querías ver la cara de pendejos verdad, shhh tranquila shhh tranquila, shhh no te va a pasar nada, no te muevas [...] esta debe ser virgencita, chinga”. La empuja, al igual que a otras mujeres, a subirse a un camión pese a la inútil resistencia de Juan y Chauk, quienes son golpeados brutalmente. Ambos quedan inconscientes y Juan gravemente herido de una cortada de machete. La imagen, que comenzó con un gran plano general, culmina con la fuga de los criminales que desaparecen en la distancia con las mujeres raptadas. Nunca se vuelve a saber de Sara o de las otras mujeres, pero el espectador puede suponer que el rapto solo puede tener consecuencias graves, incluso la violación temida y anticipada en un principio de la película, la posibilidad de estar sujetas a la trata de personas e incluso la muerte.

La escena es extremadamente perturbadora porque hace hincapié en la multiplicidad de actos delictivos que se derivan de la captación y la coacción de migrantes y la imposibilidad de llegar a conocer la magnitud del problema cuando éste ocurre en contextos de migración irregular, particularmente en circunstancias en que está implicada la delincuencia organizada (ver Barrón Cruz 15-16). A este efecto, la *mise-en-scène* en *La jaula de oro* una vez más juega un papel central en la narración. Los escenarios exteriores no son solamente importantes para la representación realista del desplazamiento migratorio. También, lo son para indicar que la gama de actos delictivos dramatizados ocurre a la luz del día en espacios naturales abiertos y bucólicos. Por ser desolados, estos lugares se convierten en escenarios reales de gravísimas violaciones a los derechos humanos y una de las formas, “la trata de personas”, como indica Barrón

Cruz, “más crueles de violencia de género” (14). De ese modo, el México de la película, observa un comentarista, es un paisaje de “explotación, sin leyes e inminente desastre” (Anderson 2). Igualmente, como señala Delgado, en la película el “paisaje es indicador de emociones” (64). En efecto, la lente de la cámara yuxtapone la textura de colores naturales que relumbran en la plenitud del día y la victimización emocional y física del migrante. El propósito compositivo de la imagen es poner al descubierto la predominante inseguridad que afecta todos los ámbitos de un territorio en el cual la presencia del estado, mediante sus instituciones dedicadas a la seguridad pública, es inexistente.

A pesar de esta evidente vulnerabilidad de las mujeres y los adolescentes migrantes, la película matiza la noción de migrantes menores no acompañados y contrasta las adversas condiciones de violencia con la solidaridad humana que los migrantes descubren a su paso por México. En la secuencia de escenas subsiguientes, se observa a Chauk echarse a Juan al hombre y llevarlo a un lugar más seguro en donde pueda cuidarlo y curarlo. En lo que parece cierta simetría de quietud reemerge el silencio del principio en un segmento de seis minutos aproximados, esta vez como telón de fondo de la fraternidad y la sabiduría indígena. Chauk demuestra saber más de lo que aparenta como lo hizo en una escena precedente en la que ceremonialmente sacrifica el cuerpo de una gallina para la sobrevivencia del grupo. Esta vez, demuestra un conocimiento acaso milenar. Sabe escoger las plantas y hojas medicinales que ayudarán a curar la herida como también efectuar los cuidados requeridos para la recuperación de Juan. A partir de ese punto de la película, Juan es otro, menos autoritario, taciturno con una mirada triste que encierra la pérdida de Sara al mismo tiempo que gana un amigo leal que le salva la vida. “No vi ni pa donde se la llevaron”, le expresa a Chauk una vez que se recupera a sabiendas de que el otro no lo entiende, aunque sabe que comparte el sentimiento de la pérdida. Continúan el trayecto, esta vez sin las hostilidades del principio, un desarrollo provocado paradójicamente por la tragedia.

Como contrapartida de la victimización de los migrantes, *La jaula de oro* muestra la fraternidad mexicana que los migrantes encuentran a lo largo del trayecto, ilustrada en las acciones de gente que se acerca a los trenes en marcha para lanzarles agua y frutas. Esas escenas no necesariamente se incluyen para reivindicar las fallas del estado mexicano en cuanto a la inseguridad, sino más bien para sacar a luz la generosidad de individuos que habitan a lo largo de las vías férreas los cuales, a juzgar por su apariencia sencilla, probablemente no tienen mucho que dar. Aparte de ello, una parada de tren en Arriaga sirve para introducir otro elemento auténtico en la película con la actuación del padre Alejandro Solalinde, conocido promotor de los albergues y la defensa de los derechos del migrante. En una escena, a la orilla de las vías férreas, el padre apela al sentido común de los migrantes con respecto a la necesidad del descanso en el albergue en donde se les proporciona hospedaje y alimento por algunos días.²⁷ Una vez en el albergue, hay una escena en que los migrantes comen en

²⁷ El padre Alejandro Solalinde fue uno de los conferencistas magistrales del VI Congreso centroamericano de estudios culturales, celebrado en la Universidad Centroamericana, Managua,

comunidad con el padre, quien metonímicamente funciona como emblema de la hermandad cristiana y la esperanza que el migrante necesita en situaciones adversas. Además, si se considera que el albergue es un resguardo importante para el migrante, éste es el único espacio en que la película da rienda suelta a la expresión del sentimiento de la pérdida. Esto ocurre cuando Juan le explica a Chauk la ruta ferroviaria a seguir y los siguientes puntos en que se debe realizar cambios de trenes: Lechería, la estación en ciudad de México para llegar a Mexicali en donde cruzarán la frontera para llegar Los Ángeles. En ese momento, Chauk imagina ver a Sara en la silueta de otro migrante que lleva puesto ropa similar a la de Sara. Juan se percata y lo escarmienta con la mirada, como si indicara que no hay lugar para la confusión o la expresión del dolor. La brevedad temporal de las escenas reafirma el carácter transitorio de ese refugio emocional y físico en la experiencia de estos adolescentes.

Aunque los albergues son la principal fuente de protección y amparo momentáneo de la inseguridad, la película no le permite al espectador olvidarse de esa realidad. La violencia recrudece una vez reanudado el recorrido en tren. Juan y Chauk, así como otros migrantes, son víctimas del engaño, la extorsión y la coacción en manos de una banda transnacional de extorsionadores. Aquí, la película intensifica el drama, al mostrar a indefensos migrantes nicaragüenses, hondureños, salvadoreños y guatemaltecos, algunos con niños, implorando por sus vidas ante un capo criminal guatemalteco llamado Vitamina, quien les ordena: “Cada uno de ustedes me va a dar el número de una persona en Estados Unidos, si cooperan saldrán vivos”. Juan, tras ganarse la simpatía de Vitamina por ser los dos del mismo sector (zona 3) de la ciudad de Guatemala, le implora la libertad de Chauk. “¿Por qué tanto cariño al indito?” le pregunta Vitamina. “Le debo unas”, replica Juan dándole los dólares que llevaba escondidos. “¿Esto es lo que vale tu amigo?” vuelve a preguntar Vitamina poniendo su lealtad a una prueba de vida o muerte en la que debe escoger si se va él o su amigo. Juan opta por la libertad de su amigo y Vitamina jala el gatillo de un arma sin balas. “¡Qué huevotes eh! ¡Todo un hombrecito!” exclama secundado por un colectivo de risas y asombro mientras premia la tenacidad de Juan, ordenándoles que se vayan. Los dos salen librados, pero los otros migrantes no corren la misma suerte. Una vez más, sin mostrar la violencia explícita, la película deja que el espectador infiera el fin trágico de aquellos que no podrán satisfacer las peticiones de los extorsionadores, revelando a la vez el carácter transnacional del crimen organizado.

De particular profundidad es el carácter alusivo de las imágenes de los retos, no menos siniestros, que representa el cruce de la frontera entre México y los Estados Unidos. Las últimas escenas de Juan y Chauk entre un grupo de migrantes sobre el techo de un tren que se desplaza por el desierto de Sonora

Nicaragua (11 al 13 de julio, 2017). En una conversación que tuve con el padre Solalinde sobre la película me comentó que cuando el director se le acercó para pedirle que actuara en la película, él le preguntó: “Pero, ¿qué hago?” Quemada Díez replicó que “simplemente actuara como comúnmente lo hace frente a los migrantes, qué fuera él mismo”. Managua, 11 de julio de 2017.

transcurren con un fondo musical premonitorio de los peligros del vasto y desértico territorio por cruzar:

Hermano, si te has perdido cruzando por la frontera
 Hermano, si te has perdido cruzando por la frontera
 Siembra el valor con tus pasos
 pa' cruzar cuando yo quiera
 p'a cruzar cuando yo quiera
 siembra el valor con tus pasos
 p'a cruzar cuando yo quiera
 Caña dulce, caña brava
 yo moriré en tierra extraña
 esta tierra ahora es de todos
 con los muchos que han caído
 cruzando por la montaña ("Son de la Caña", Son del Centro)

La letra y música de la canción transmite el sentimiento de ansiedad e incertidumbre que se refleja en los rostros de los migrantes mientras atisban la inmensidad del desierto. Por otra parte, las voces desgarradoras también tienen la función de producir un efecto en el estado de ánimo de un espectador cuya ventaja omnisciente no lo exime del incómodo presagio de la muerte, una muerte colectiva, como augura la canción, que se apropia de la frontera y reclama la tierra para todos.

De este modo, la película no permite que el imaginario de los versos finales de la canción vaya más allá del espacio que le corresponde, o sea del deseo. Al arribo de los jóvenes a Mexicali, le sigue una secuencia de tomas diversas del objeto más emblemática de la demarcación entre el deseo de cruzar y la realidad: el muro. Una toma de espaldas revela a los dos adolescentes contemplar el otro lado a través del muro de barrotes al mismo tiempo que Chauk lo toca delicadamente como si fuese el objeto de deseo. Tomas cenitales muestran la longitud del mismo y la inmensidad de un territorio inhóspito, la vigilancia de helicópteros y niños que juegan a subirse al muro.

Tras una breve exploración del terreno y los medios de cruzar, a cambio de un coyotaje convencional, Juan y Chauk cruzan la frontera con narcotraficantes que los utilizan como mulas de carga de drogas. El cruce por túneles y repetidos intentos de evadir la luz de un helicóptero en la oscuridad evocan las escenas de *El norte* (Gregory Nava 1983) en que los personajes son atacados por ratas cuyas mordidas causan la muerte del personaje femenino principal al final de la película. Ellos no sufren el mismo infortunio. Pero, tras lograr evadir la vigilancia fronteriza ya en pleno día, al intentar subirse al automóvil pick-up que los esperaba, el narcotraficante cabecilla los empuja fuera del auto diciéndoles: "ya están del otro lado". Perplejos y abandonados a su suerte, Juan y Chauk no tienen otra opción más que continuar a pie. Una toma de gran plano general permite acentuar el carácter minúsculo de los personajes ante el portento del desierto. Cuando todo parece indicar que han vencido el último obstáculo, un individuo que parece ser un *minuteman* o vigilante, le dispara una bala mortal

a Chauk. Juan trata de reanimarlo, pero se ve obligado a correr al sentirse acorralado por las balas del francotirador. En las últimas escenas, Chauk yace por tierra mientras Juan corre por la montaña hasta desaparecer en su inmensidad.

Como conclusión de ese largo recorrido a través del territorio mexicano, se cumple el presagio de la canción. Chauk muere en tierra extraña: “Esa tierra ahora de todos / por los muchos que han caído / cruzando por la montaña”. El realismo de la escena es un crudo recordatorio de la realidad fronteriza, una zona en la que los migrantes pueden morir a causa de la violencia, la insolación, la deshidratación y el hambre. De esta manera, el cruce de la frontera entre México y los Estados Unidos se perfila en la película como una metáfora continua de los peligros del tránsito migratorio. Encapsula esa noción la imagen final del desierto montañoso. El espectador no puede eludir el carácter simbólico de la prolongada contemplación de un inmenso desierto que se ha convertido en un vasto repositorio de sueños y cementerio real de ‘todos’ aquellos que nunca llegan a la tierra prometida.

Sueño dorado o una jaula de oro

Juan realiza el “sueño dorado” de llegar a los Estados Unidos, pero la muerte de Chauk significa una reincidencia trágica que agrava su arribo, ahora solo, a un mundo desconocido. Pese a su sucesiva inserción en la fuerza laboral estadounidense, las imágenes de la parte final de la película despiertan serias dudas sobre el proceso de integración a la nueva realidad. Una secuencia de escenas muestra a Juan llegar a un laberinto de autopistas y luego trabajar en una procesadora industrial de carnes, situada en una ciudad no especificada. Seguidamente, al compás de una melodía lúgubre de violonchelo, la cámara atentamente observa la actividad laboral de trabajadores vestidos de blanco y silenciosos que mecánicamente cortan, clasifican y empacan los cortes de carne en un cuarto refrigerado. Juan recoge trozos y residuos de gordura pegajosa que deposita en un bote de basura y limpia a presión de agua la grasa impregnada en el piso y en las máquinas. A excepción del sonido extradiagético, ésta y las escenas subsiguientes, como las del principio de la película, ocurren en silencio y en un lapso de tiempo similar con una duración de seis minutos aproximados.

Tal simetría connota un paralelismo ineludible que remonta al punto de partida. Explícitamente, al momento en que Juan recoge a Samuel en el basurero en el que, este último, esculca en la basura rodeado de aves de rapiña. Es evidente que los desechos del basurero en el país de origen compensan precariamente la indigencia humana y que los residuos de carne en el piso de la procesadora en el país anfitrión permiten el comienzo del trabajo remunerado. Todavía así, Juan termina realizando, como lo realzan tomas de primerísimo plano que focalizan los necios residuos que recoge del piso, una actividad análoga a la de Samuel. Una vez más, según Delgado en su aguda reseña, “como mucho más en esta extraordinaria película, la asociación es sugerida a cambio de ser reforzada” (65).

Empero, simbólicamente el vínculo asociativo entre una escena y la otra connota implicaciones de larga duración. Considérese dos interpretaciones distintas de esta última secuencia de imágenes. Por una parte, en su perceptiva

reseña publicada en el *New York Times*, Stephen Holden concluye que *La jaula de oro* “nos prepara para un torrente de gozo ante la vista de la tierra prometida. Pero, a cambio de un refugio dorado, es un panorama industrial sombrío” (C9). Por otra parte, en su análisis de la película, Tassi propone que “los trozos de carne descuartizados que Juan observa cuidadosamente en la secuencia final, son las reconstrucciones de su propia alma, muerta ya que no hay más sangre”, después de un viaje en el que fue “escurrido” o más bien vapuleado (49). Añade Tassi, “sin la posibilidad de mantener el sueño, porque la travesía, en la vida, ya ha sido realizada; queda todavía por hacer la recuperación de los trozos [o fragmentos] de aquellos que fueron asesinados y que todavía yacen en el camino” (49). Justamente, lejos de ser un final prometedor, según la caracterización de Holden, ese panorama sombrío expone dos aspectos de las bases de la economía estadounidense. Primero, su dependencia del trabajo manual de migrantes, probablemente en su mayoría indocumentados. Segundo, la inserción de Juan a ese complejo industrial marca el comienzo de una experiencia laboral desoladora que exacerba la alienación del sujeto migrante indocumentado en los Estados Unidos y el sentimiento de estar aprisionado en una jaula de oro, como tematiza la canción “La jaula de oro” del grupo Los Tigres del norte y a la cual la película alude intertextualmente.

Visto de otra manera, la convincente y doble interpretación metafórica de Tassi pone de manifiesto el carácter lírico o simbólico de una película que se embarca en la representación de la experiencia de aquellos que sufren las consecuencias de las políticas de exclusión de la economía global y, más particularmente, en la exploración de las rupturas internas de los migrantes adolescentes. De tal forma, la escena final de la secuencia y de la película, permiten añadir una reflexión complementaria. En esa escena nocturna, se observa caer la nieve gracias al efecto resplandeciente de un poste de luz eléctrica. Juan surge de la oscuridad y camina hacia la cámara dejando huellas en la nieve caída al mismo tiempo que contempla los copos caer con una mirada que dibuja abatimiento y desamparo existencial, sartreano si se quiere. Sólo entonces, la escena de los copos de nieve que caen, en lo que parece un fundido en negro intercalado periódicamente (unas 4 veces) en el transcurso de la película, cobra sentido. Sin que la película esté construida a base de escenas retrospectivas, esta complementación final de la escena recurrente evoca los recuerdos de la odisea que Juan vivió. La pérdida de sus amigos, ahora convertidos en fragmentos de vida irrecuperables, se manifiesta en una larga y postergada elaboración del duelo que la sucesión de eventos violentos ocurridos durante la travesía por México nunca permitió. Por consiguiente, la última escena de la película permite concluir que la identidad personal que emerge de la experiencia de la violencia determinará el proceso de integración y adaptación de Juan a la vida estadounidense, atrapado no solo en una jaula material, definida en gran medida por la indocumentación, sino también en una jaula mental que encierra el trauma vivido.²⁸

²⁸ Este sugestivo final va un paso más allá del final de *Sin nombre*. En esa película, Sayra, el personaje principal, después de una peligrosa y violenta travesía por México que resulta en la muerte de su padre, finalmente cruza la frontera en el Río Grande. En la escena final, se le ve

Conclusión

La jaula de oro representa oportuna y “substancialmente” el desplazamiento migratorio de menores centroamericanos que cruzan México para llegar a los Estados Unidos. Éste llegó a alcanzar proporciones extraordinarias entre el año 2013 y el año 2014 en los cuales se estrenó la película en Europa y América Latina. El fenómeno produjo consternación y preocupación, pero también agrias reacciones políticas y públicas en el país de destino. Al exponer las condiciones socio-económicas del país de origen y los innumerables peligros que definen el flujo migratorio en el país de tránsito, *La jaula de oro* amplía los parámetros del debate político y público de un fenómeno en constante evolución. Así lo revela la migración actual de familias y las caravanas de migrantes, originadas en Honduras a finales del 2018, que buscan asilo político en Estados Unidos en base al peligro que representa la violencia pandilleril en sus comunidades y las condiciones de pobreza extrema en que viven. La discusión de este nuevo episodio de la migración centroamericana y las respuestas gubernamentales de México y de los Estados Unidos, algunas controvertidas como la separación de familias y la retención de los migrantes en México mientras se procesan sus peticiones de asilo político, excede los parámetros de este análisis. Sin embargo, es adecuado concluir que este artículo participa en el debate con una exploración del papel significativo del realismo social como concepto cinematográfico y el empleo metafórico de la imagen en la representación fílmica de la vulnerabilidad del migrante adolescente. El análisis demuestra que la película posee cualidades narrativas que ilustran e interrogan las políticas de exclusión social que propulsan la migración y la impotencia del migrante ante la violencia del tránsito por México, subrayando en particular la perspectiva adolescente de la violencia del cruce de fronteras y cómo ésta los marca de por vida. En definitiva, *La jaula de oro*, al igual que sus predecesoras, sienta las bases de representación y construcción de la memoria de la migración centroamericana contemporánea, constituyendo así una complementariedad sensible y útil en el análisis de las causas y consecuencias de la migración forzada en el marco de una crisis global de grandes desplazamientos migratorios.

caminar en un estacionamiento hacia un teléfono público desde el cual llama a la esposa de su padre en Nueva Jersey. En su análisis de película, Yajaira M. Padilla observa que ese final sugiere que le espera probablemente una vida precaria debido a su condición de inmigrante indocumentada. Pese a que ese episodio no se muestra, concluye que el cruce de México: “jugará un papel importante en el tipo de vida que pueda tener en Estados Unidos y los obstáculos que tendrá que enfrentar a medida que adquiera un nuevo sentido de pertenencia e identidad como centroamericana, inmigrante y mujer” (163). Si bien es notable, según Padilla, la importancia de género en la experiencia migratoria, las dos películas subrayan la marca indeleble que deja el cruce de fronteras en adolescentes migrantes que todavía deben luchar contra los múltiples retos que representa la indocumentación en Estados Unidos.

Obras citadas

- Aguilera Peralta, Gabriel. "Enfrentar la violencia con 'mano dura': políticas de contención en Centroamérica". *Pensamiento iberoamericano* 2 (2008): 128-132. Impreso.
- Anderson, John. "'La Jaula De Oro (The Golden Dream)' Review: Dark Immigrant Odyssey". *Wall Street Journal (Online)* (3 septiembre 2015): 1-2. Web.
- Barrón Cruz, Martín Gabriel. *La Bestia: La tenue línea entre la migración y la trata de personas*. México: Instituto Nacional de Ciencias Penales (INACIPE), 2013. Impreso.
- Bradshaw, Peter. "Cannes 2013: *The Golden Cage* (La Jaula de oro) - review". *The Guardian* (23 mayo 2013). Web.
- Camy, Gérard. "Cannes: 'La Jaula De Oro'". *Jeune Cinéma* 352-353 (2013): 100-101. Web.
- Casas, Quim. "La Jaula De Oro: Detrás De La Alambrada". *Dirigido por...* 440 (2014): 11. Web.
- Chilvers, Ian. "Social Realism". *The Oxford Dictionary of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1° enero 2004. Web.
- Chishti, Muzaffar y, Faye Hipsman. "Dramatic Surge in the Arrival of Unaccompanied Children Has Deep Roots and No Simple Solutions". *Migration Information Source* (13 junio 2014). Web.
- Chishti, Muzaffar y, Faye Hipsman. "Unaccompanied Minors Crisis Has Receded from Headlines but Major Issues Remain". *Migration Information Source* (25 septiembre 2014). Web.
- Corrigan, Timothy y, Patricia White. *The Film Experience: An introduction*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2009.
- Corrigan, Timothy. "Teaching Film Authors". Ed. Lucy Fischer y Patrice Petro. *Teaching Film*. New York: The Modern Language Association of America, 2012: 19-25. Impreso.
- Cruz, José Miguel. "Violencia y democratización en Centroamérica: El impacto del crimen en la legitimidad de los regímenes de postguerra". *América Latina Hoy* 35 (2003): 19-59. Impreso.
- Delgado, Maria M. "The Golden Dream". *Sight & Sound* XXIV.7 (2014): 64-65. Web.
- Dominguez Villegas, Rodrigo. "Central American Migrants and 'La Bestia': The Route, Dangers, and Government Responses". *Migration Information Source* (10 septiembre 2014). Web.
- González Ponciano, Jorge Ramón. "La visible invisibilidad de la blancura y el ladino como blanco en Guatemala". Eds. Darío A. Euraque, Jeffrey L. Gould, Charles R. Hale. *Memorias del mestizaje: cultura política en Centroamérica de 1920 al presente*. Guatemala: CIRMA, 2004: 111-132. Impreso.
- Goodman, Amy y, Juan González. "Extended Interview with Director Diego Quemada Díez on 'La jaula de Oro' and Migration to the U.S.". *Democracy now* (15 septiembre 2015). Web.
- Grivas, Alexis. "Golden Dream wins at Thessaloniki". *Screen International* (11 noviembre 2013), Web.
- Herederó, Carlos F. "Entrevista: Diego Quemada Díez. Entre El Realismo y La Poesía". *Caimán. Cuadernos de Cine* 22 (2013): 40-41. Web.
- Holden, Stephen. "Riding the Rails to Reach New Lives". *New York Times* 164.56979(4 septiembre 2015): C9. Web.
- Lay, Samantha. "Good Intentions, High Hopes and Low Budgets: Contemporary Social Realist Film-Making in Britain". *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 5.3 (diciembre 2007): 231-244. Impreso.
- Manassero, Roberto. "La Jaula De Oro". *Cineforum* 53.5 (junio 2013): 82-83. Web.
- Martinez, Dominique. "La Jaula De oro/La Cage Dorée". *Positif* 629 (Julio 2013): 88. Impreso.

- Martinez, Dominique. "Entretien Avec Diego Quemada-Díez: D'Un Côté, Un Grand Poème Épique, De l'Autre Un Documentaire". *Positif* 634 (diciembre 2013): 35-38. Impreso.
- Meyer, Peter J. y, Clare Ribando Seelke. *Central America Regional Security Initiative: Background and Policy Issues for Congress*. Washington, DC: Congressional Research Service, 2015. Web.
- Muñoz Palala, Geldi. "Niños se van por violencia". *Prensa libre* (1º mayo 2016). Web.
- Nwonka, Clive James. "'You're What's Wrong with Me': Fish Tank, the Selfish Giant and the Language of Contemporary British Social Realism". *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 12.3 (septiembre 2014): 205-223. Impreso.
- Padilla, Yajaira M. "The Central American Transnational Imaginary: Defining the Transnational and Gendered Contours of Central American Immigrant Experience". *Latino Studies* 11.2 (2013): 150-166. Impreso.
- Pageau, Pierre. "Festival De Cannes: Le Cinéma Politique Se Porte Encore Bien". *Séquences* 286 (2013): 4-5. Web.
- Pelinq, Jacques. "La Jaula De Oro: De Diego Quemada Díez". *Jeune Cinéma* 356 (2013): 26-28. Web.
- Pierce, Sarah. "Unaccompanied Child Migrants in U.S. Communities, Immigration Court, and Schools". *Migration Policy Institute: Issue Brief* (15 octubre 2015). Web.
- "Presidential Memorandum -- Response to the Influx of Unaccompanied Alien Children Across the Southwest Border". *The White House: President Barack Obama* (2 junio 2014). Web.
- Rocha, Carolina. "Children's Views of State-Sponsored Violence in Latin America: Machuca and the Years my Parents went on Vacation". Eds. Carolina Rocha y, Georgia Seminet. *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Films*. New York: Palgrave Macmillan, 2012: 83-90. Impreso.
- Roseblum Marc R. e, Isabel Ball. *Trends in Unaccompanied Child and Family Migration from Central America*. Washington, DC: Migration Policy Institute, 2016. Impreso.
- Roxborough, Scott. "Diego Quemada-Díez's 'La Jaula De Oro' Wins Best Film". *The Hollywood Reporter* (6 octubre 2013). Web.
- Sandoval García, Carlos. *No más muros: Exclusión y migración forzada en Centroamérica*. San José: Editorial UCR: Instituto de Investigaciones Sociales, 2015. Impreso.
- Savenije, Wim. "Las pandillas transnacionales o 'maras': violencia urbana en Centroamérica". *Foro Internacional* 47.3.189 (julios-septiembre 2007): 637-659. Impreso.
- Savenije Wim y, Chris Van Der Borgh. "Gang Violence in Central America: Comparing anti-gang Policies and Approaches". *The Broker* (2 abril 2009). Web.
- Stam, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Malden: Blackwell Publishing, 2009. Impreso.
- Tassi, Rafael. "Alternativas filmicas na imagem mais recente do olhar sobre a adolescência diaspórica em *La jaula de oro* (2013)". Trad. Sylvie Debs. "Altérités filmiques de l'image la plus récente du regard sur l'adolescence diasporique dans Rêves d'Or". *Cinemas d'Amérique Latine* 23 (2015): 38-49, Web.
- "Urgent help needed for Central American children on the run". *UNHCR, The UN Refugee Agency* (31 mayo 2017). Web.
- Valens, Grégory. "Diego Quemada Díez: 'Rêves d'Or': Ce Qui Ne Nous Tue Pas". *Positif* 634, (diciembre 2013): 32-34. Impreso.
- "2016 Homicide Rates for Latin America and the Caribbean". *Insight Crime: Investigation and Analysis of Organized Crime* (15 octubre 2017). Web.

Filmografía

Casa en tierra ajena. Dir. Carlos Sandoval García e Ivannia Villalobos Vindas. UNED, Costa Rica. 2017. DVD.

La bestia. Dir. Pedro Ultreras. Venevision International and Visiones Films, México. 2011. Fílmico.

La Jaula de oro. Dir. Diego Quemada Díez. Animal de luz Machete Productions, México. 2013. Fílmico.

Sin nombre. Dir. Cray Fukunaga. Primary Productions, Canada. 2009. Fílmico.

The Golden Dream. Dir. Diego Quemada Díez. Animal de luz Machete Productions, México. 2013. Fílmico. Web.