

Cine mexicano y migración: los pasos perdidos en *La Jaula del oro* de Quemada-Díez (2013)

Mexican cinema and migration: the lost steps in The golden dream from Quemada-Díez

Veronique Pugibet

Universidad de la Sorbona-París IV, París, Francia
v.pugibet@orange.fr

Resumen

El cine que cultiva la violencia ha adoptado hoy día nuevas formas, llegando a unos extremos atroces cómo se puede observar en el cine mexicano. Quemada-Díez en su película de género híbrido *La jaula de oro*, ofrece una representación peculiar de una violencia polifacética basándose en múltiples casos reales de migrantes confrontados a catástrofes de orden social y colectivo con repercusiones individuales, sea la porosidad de las fronteras, bandas criminales, traiciones, secuestros, violaciones. Víctimas de una violencia simbólica inicial (Bourdieu) arriesgan su vida para conseguir lo que el Estado no les proporciona. Hemos analizado como etapa tras etapa la larga odisea iniciática de unos cuatro jóvenes migrantes guatemaltecos y mexicanos hacia el Norte, su "American Dream", su sueño dorado, se convierte en una auténtica pesadilla por tanta violencia.

Palabras clave

Migración de adolescentes latinoamericanos; violencia; cine mexicano; *La Jaula de oro*; viaje iniciático.

Abstract

The cinema that cultivates violence has adopted nowadays new forms, getting to dreadful extremes as can be seen in Mexican cinema. Quemada-Díez in his mix film genre *La jaula de oro*, offers a specific representation of a multifaceted violence, based on real migrants' cases confronted to disasters of social and collective order with individual consequences, as the porosity of borderlines, criminal bands, betrayals, kidnappings, rapes. Victims of an initial symbolic violence (Bourdieu), they risk their own life to obtain what the State doesn't provide them. We have analyzed how step by step the long initiatory odyssey of some four young migrants from Guatemala and Mexico towards the North, their "American Dream", their golden dream, turns into a genuine nightmare because of so much violence.

Keywords

Latin teenagers' migration; violence; Mexican cinema; *La Jaula de oro*; initiatory travel.

1. Introducción

Si bien el cine que cultiva la violencia (*westerns*, cine negro, boxeo etc.) siempre ha existido, Sánchez-Noriega en su estudio temático sobre cine, señala que:

en el tratamiento de la violencia en el cine clásico de género hay las suficientes elipsis como para que la audiencia no se sienta literalmente asqueada, se trata de una violencia de expresión contenida, incluso cuando el discurso del cineasta acerca de sus causas o consecuencias es radical, o cuando no existe explosión de la violencia, sino que ésta subyace amenazadora a lo largo de todo el relato (2004:560).

Así el cine mexicano (tanto las comedias rancheras, como el cine de la revolución o de género melodramático, o como el cine de lucha libre) ha presentado repetidamente peleas, balazos etc. que remitían antes que nada a arquetipos familiares para el público. La dimensión espectacular de la violencia, no era más que una etapa en un proceso conocido de antemano: venganza, código de honor, las fuerzas del Bien vs. las Fuerzas del mal (como en el cine de lucha libre, por ejemplo).

Por su parte Flores-Farfán (2013) considera que en la Grecia antigua:

se visibiliza la violencia para condenarla, para lograr una empatía entre el espectador y el personaje que articule una enseñanza que reniegue de esa violencia que impide encaminar las acciones hacia la paz y la consolidación de una vida ciudadana (107).

Pero señala que :

[s]i hoy por hoy hemos perdido la capacidad de conmovernos ante el sinfín de cadáveres que nos exhiben sin pudor en las pantallas de televisión es porque nos hemos habituado a su aparición reiterada, los hemos despojado de las historias que habitaron y los hemos objetivado a tal punto que no hay empatía posible (110).

En efecto el cine mexicano de estos últimos años se ha hecho el eco de un país presa de una crisis económica y política que ha engendrado una violencia apocalíptica en diferentes sectores de la sociedad¹. A raíz de esta crisis han surgido poderes paralelos que reinan mediante el terror y el crimen organizado. Asimismo, la Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos considera que:

el país atraviesa la peor crisis de violencia desde la Revolución mexicana. A pesar de que en México, oficialmente no se reconoce un conflicto armado, se tienen registradas más de 22 mil desapariciones forzadas, más de 70 mil ejecuciones extrajudiciales, más de 160 mil desplazados internos por la violencia y miles de casos de tortura [...] (CMDPH, 2014).

Hasta el cine ha engendrado un nuevo género que evidencia estas bandas criminales: los *narco thrillers* o películas de narcos, que manifiestan situaciones extremadamente crueles y sin salida². La mayoría de estas películas ofrecen imágenes perturbadoras en las que operan diversas transgresiones y a las que nos vamos habituando como lo afirma Flores-Farfán. Otras películas recientes han tratado la violencia contemplando los mecanismos que operan entre la víctima y su verdugo (Pugibet: 2016)³, así como las manifestaciones de la violencia que afectan la esfera íntima y privada. Finalmente, el cine de la migración también refleja la crisis socioeconómica que arroja de su país a miles de paisanos. Aborda el fenómeno desde sus motivos hasta la problemática de la integración o no, pasando por la larga travesía para llegar al país soñado. Este cine, tanto la ficción⁴, como la docuficción⁵ o el documental⁶, lleva pues, varias décadas de existencia sin embargo ha ido cobrando últimamente, más relevancia: "el fenómeno migratorio reivindica la atención del gobierno y de la sociedad y penetra con mayor énfasis en la producción cultural y artística" (Mora Ordóñez, 2012). Por otra parte, como lo afirma Saavedra-Luna:

En el cine, la historia de la violencia en la frontera México-Estados Unidos va prácticamente a la par de la propia historia. Dicha región tiene distintas dimensiones que van más allá del espacio geográfico, en la historia de ambos

países ha tenido que ver con cuestiones de identidad, cultura y soberanía, pero también con migración ilegal, tráfico de armas, narcotráfico, trata de personas, entre otras (Saavedra-Luna, 2016: 286).

Y señala el caso particular de *La jaula de oro*, objeto de nuestro artículo, ya que permite reflexionar:

sobre lo que implica la frontera para los migrantes centroamericanos y para los mexicanos. Hoy se puede afirmar que va más allá del Río Bravo, es prácticamente todo el territorio mexicano. Y la violencia, ha dejado de ser únicamente la producida por las bandas criminales, hoy se genera desde el Estado y ha permeado la vida cotidiana del país (Saavedra-Luna, 2016: 289).

En efecto en su estudio "La violencia es política", Morales considera que la violencia "va con el poder de destrucción que se impone al poder de construcción, al de crear y diseñar otros mundos" (2013: 174). Así "los dominados", víctimas de la violencia simbólica, (Bourdieu: 1970 y 1980) no logran realizar sus sueños iniciales por determinadas circunstancias, y se ven obligados a emigrar para realizarlos en territorio ajeno, bajo la amenaza sin embargo de otro tipo de violencias, como la del crimen organizado.

Por otra parte, el título de nuestro trabajo alude claramente a la obra de Carpentier *Los pasos perdidos* (1953) que relata una Odisea entre barbarie y civilización, entre tiempo "primitivo" y tiempo "mecánico", naturaleza salvaje o domada, en el que los protagonistas deambulan afrontando pruebas, desafíos en un largo viaje iniciático. Nos parece reflejar perfectamente las andanzas de los protagonistas de *La jaula de oro*. El grupo inicial de los personajes irá decreciendo en el camino, a causa de la violencia polifacética.

2. Marco general de *La Jaula de oro*

Es preciso en un primer tiempo, interrogar el género fílmico de la película, luego aproximar-

nos al contexto social, a la situación vivida por los menores que migran de Centroamérica o México y exponer finalmente los peligros que acechan en esta larga travesía. A la luz de este acercamiento inicial, analizaremos las distintas manifestaciones de la violencia omnipresente a lo largo del film para ver en qué medida el director refleja de manera apropiada o no, la situación actual de los migrantes y con qué objetivo.

2.1. *La jaula de oro*: un género híbrido

El cine de Quemada-Díez suele defender la causa de los más vulnerables (adolescentes, marginales...) denunciando la explotación de la que son víctimas. Y tal es caso con *La jaula de oro*, una ficción que relata el peligroso recorrido de cuatro adolescentes desde Guatemala (para tres de ellos) hacia el Norte a la búsqueda de una vida mejor. El film es el fruto de un trabajo previo de seis años que permitieron recoger 1200 testimonios sintetizados en este relato cinematográfico, suerte de testimonio colectivo. Se le puede considerar entonces justamente como un docuficción, una mezcla de documental con ficción sabiendo que el límite entre la ficción (tradicionalmente asociado con lo imaginario y la subjetividad) y el documental (más caracterizado por cierto acercamiento objetivo a la realidad) se hace cada vez más tenue y su porosidad mayor. Así que varios aspectos nos llevan a clasificarlo no solamente en el género ficcional sino también en el género documental. Respecto de la ficción, responde al criterio propio del género fílmico tradicional citado por Freitas-Gutfreind:

la especificidad del cine como manifestación artística proviene de su capacidad subjetiva de mostrar una realidad (...) este tipo de reflexión sobre el cine manifiesta entonces la negación de una reproducción mecánica de la realidad a favor de una reproducción que sea del orden de lo imaginario. (2006).

Pero en este film, ni los protagonistas principales⁷, ni los que viajan en los trenes (migrantes reales), ni tampoco los empleados de la fábrica norteamericana de acondicionamiento de carne

son comediantes profesionales. Cornu recuerda que Quemada-Díez al igual que Ken Loach, con quien aprendió su oficio, no les dio el guion a sus actores, sino que les iba explicando día a día, las escenas para que las sintieran más que las interpretaran (Cornu, 2015: 9). No obstante, la película tiene las características de una ficción ya que se basa en un guion preliminar, eje de la narración fílmica; además el director, inspirado en la realidad previamente observada, propuso "su" interpretación de ella mediante la interpretación de los protagonistas a los que fue guiando.

Finalmente, la estructura lineal restituye paso a paso, las etapas del viaje como en un documental. El film privilegia un decorado auténtico y natural: los vertederos donde trabajan los pepenadores en ciudad de Guatemala, la fábrica en los Estados Unidos. En este *cinéma vérité* predomina la cámara al hombro que compagina con la emergencia de las situaciones, privilegiando panorámicas con focales largas para seguir a los personajes. Por otra parte, el formato Súper 16 recuerda los documentales clásicos y refuerza el aspecto de verosimilitud y realidad.

En último lugar, si el director de la obra cumple un papel fundamental en su creación fílmica, también el espectador es activo. En efecto, Morin distingue una doble subjetividad, la del cineasta-artista respecto de su representación del mundo, reflejada en la pantalla y la que el espectador establece en su mediación con la realidad enseñada, dependiendo de sus conocimientos, su sensibilidad (Morin, 1956). Asimismo, más allá de la dimensión informativa de la imagen fílmica, Barthes distingue una doble vertiente en la perspectiva simbólica, una intencional por parte del creador, lo que él llama el sentido obvio *obvie*; en cuanto a la otra, la considera fuera de la intelección de uno, a la vez terca y huidiza y es lo que llama el sentido obtuso (Barthes, 1982). Este último sentido remite al mundo sensible y al campo de la emoción. Así que el espectador no es pasivo, recibe y entreteje estos elementos dándole una significación propia y subjetiva.

Del mismo modo, la película pertenece a otro género: el *road movie*. En efecto los tres protagonistas iniciales atraviesan Guatemala, la Re-

pública mexicana iniciando en Chiapas donde les alcanza un joven chiapaneco, Chauk, hasta llegar a Los Ángeles. Toman diversos medios de transportación (una pequeña embarcación por el río Suchiate, un autobús, el tren –elemento clave de la película-) y sobre todo no dejan de caminar, siguiendo los rieles para no perderse, por lo general "van encarrilados". Atraviesan paisajes muy variados, así descubrimos fotografías espectaculares de puentes con un tren a lo lejos. Viven encuentros inesperados, afrontan obstáculos peligrosos que superar para sobrevivir y llegar a su fin, al igual que los protagonistas de los cuentos analizados por Propp (1928).

2.2. El caso de los migrantes menores

México es el país de paso obligado hacia Estados Unidos para los migrantes centroamericanos. Si en los años ochenta y noventa, los Niños, Niñas, Adolescentes (NNA) migraban acompañados o se quedaban en el país de origen, en las últimas décadas ha ido aumentando el número de menores de edad migrantes no acompañados. Según un estudio interagencial OIM, UNICEF, UNHCR y OIT-IPEC:

las encuestas realizadas en los albergues de México y América central, punto de transición para los migrantes que van hacia los EE.UU. indican que, entre los recién llegados, el 40% son adolescentes entre los 14 y 17 años (OIM, UNICEF, UNHCR y OIT-IPEC, 2013).

Serían más de 140.000 los NNA centroamericanos quienes entran cada año a los EE.UU, pero no hay estadísticas muy fiables. Por ese motivo nos ceñiremos al de los NNA devueltos por las autoridades:

Más de 67.000 menores de 17 años fueron detenidos por la Patrulla Fronteriza entre octubre de 2013 y junio de 2014, provenientes de Honduras (18.244), Guatemala (17.057), El Salvador (16.404) y México (15.634). Este número representó el pico histórico en la detención de menores de edad no acompañados en Estados Unidos, considerando que entre 2009 y 2013 el promedio anual se ubicó en 23.000 y que entre 2009 y 2011 la cifra de de-

tenciones de centroamericanos no acompañados por año no alcanzaba los 4000 (Rivera: 2015).

El ligero descenso de NNA migrantes no acompañados hacia Estados Unidos en el 2015 se explica por la participación más afanosa de México en la devolución de estos últimos. En el 2014, 18.003 NNA centroamericanos ya habían sido devueltos por las autoridades mexicanas⁸. En el 2015, 11.667 menores mexicanos eran devueltos por los EE.UU.⁹.

Entre estos NNA, como lo señala el reporte elaborado por United Nations Children's Fund (2014), las mujeres jóvenes son obviamente aún más vulnerables que los hombres ya que son susceptibles de ser violadas y sufrir todo tipo de violencias; corren el riesgo de alimentar las redes de esclavitud sexual que operan en diferentes partes de la República. Mientras logran pasar al otro lado, tienen que trabajar ilegalmente o prostituirse incluso. Los NNA que fueron deportados terminan a menudo en el sur de la República mexicana, donde sobreviven con trabajitos, son conocidos como "los canguritos"¹⁰. Suelen sufrir también de extorsión por parte de policías y funcionarios municipales.

De manera que la frontera con los EE.UU. empieza verdaderamente en Chiapas.

2.3. Los peligros que acechan

El viaje expone a los migrantes a unos riesgos en los que prevalece la violencia. El cine también ya se ha hecho cargo de revelar a su manera, los peligros corridos por los menores en su travesía. En *Sin nombre* Cary Fukunaga (2010) pone en escena a los *Maras* (Mara Salvatrucha y Barrio 18) quienes asaltan a los migrantes. Otro peligro es el tren *La Bestia*, o *tren de la muerte*, indispensable para llegar al Norte. En su documental, *La línea infinita*, Juan Manuel Sepúlveda (2007) muestra por ejemplo no solo el caso de los menores deportados y por los que nadie responde, sino también a los que se quedaron en camino, mutilados para siempre a causa del tren. De la misma forma se ha denunciado

el abandono por los "coyotes" en el desierto, así como la muerte en la travesía por hambre y deshidratación. Cabe mencionar otra violencia implacable:

En el caso de las desapariciones, hay que mencionar el secuestro y asesinato masivo de migrantes centro y sudamericanos, perpetuados por bandas del crimen organizado que se han apoderado de las rutas migratorias hacia el norte (Carton de Grammont, 2015).

Estas bandas no dudan tampoco en extorsionarlos y cometer violaciones.

La jaula de oro pone de realce esta violencia bajo múltiples facetas a través de un hilo conductor, el tren: o bien filmado en *travelling* desde encima de un vagón, mostrando paisajes variados y majestuosos o bien de retroceso señalando lo que van dejando los migrantes, secuencias ritmadas por túneles. Cuando se acerca el tren, se escucha su fuerza descomunal amplificada por el volumen sonoro y cuando se le ve de frente en plano medio se vuelve amenazador. Si la cámara se posiciona en el tren no se le nota la velocidad, pero si se focaliza en los muchachos mediante una cámara subjetiva y unos *close ups*, se nota cuán rápido va, justificando el miedo y el peligro permanentes.

3. La violencia plural en *La Jaula de oro*

¿Ahora bien, de qué manera representa Quemada-Díez la violencia mencionada anteriormente? En efecto en 1 hora 48 minutos, el director logra retomar gran parte de las situaciones y los peligros evocados anteriormente, e incluso sugiere otras manifestaciones de violencia como lo veremos, pero ¿qué objetivo persigue?

3.1. La violencia inicial

La violencia simbólica es ejercida sobre las víctimas mediante sus condiciones de vida, la incapacidad de escapar de su medio social y de vi-

vir un presente digno así como la imposibilidad de construir un futuro viable. Este punto inicial justifica el motivo para buscarse una vida mejor a como dé lugar. Así empieza la película con tres situaciones paralelas y aparentemente sin conexión. Juan vive en Guatemala Zona 3, verdadera ciudad perdida hecha de viviendas precarias (como la suya). Camina decidido entre las callejuelas, cruzándose con militares, en medio de ruidos de ambiente entre las cuales suenan sirenas (presagio de su futuro viaje –las sirenas de la policía fronteriza-). En cuanto a Sara (pl. 6 a 23), entra a un baño rústico en cuya puerta desgastada se puede leer “DAMAS”; se corta el pelo frente al espejo, significando una renuncia a un signo exterior de su feminidad, luego se pone una venda en los senos para ocultarlos. Es una forma de auto-violencia contra su identidad de mujer. A continuación toma un anticonceptivo anticipando de esta manera un embarazo en caso de violación. Está muy consciente de los peligros que acechan su existencia como mujer. Al final, sale con una gorra, metamorfoseada en “hombre” y determinada a afrontar el viaje, no hay vuelta atrás. Samuel, un pepenador, vive de los escombros de la ciudad, los recoge al aire libre en un inmenso vertedero, territorio de los zopilotes. Los tres emprenden finalmente su camino, siendo alcanzados más tarde en México por Chauk, un joven chiapaneco, del que nunca se sabrá nada ya que no habla español. Por la ciudad se ven policías –anunciando los varios uniformados con los que se habrán de topar-, un plano fijo largo de un muro revela unas fotos de “desaparecidos”. ¿Habrán desaparecido en el camino? ¿De qué manera? ¿En manos de la policía? ¿De los narcos? Es sin lugar a dudas, una advertencia clara tanto para el espectador como para los muchachos.

3.2. La Violencia verbal y física por parte de las autoridades en México

Sufrirán su primer asalto en México por parte de unos uniformados mexicanos. En efecto, les extorsionan unos policías mexicanos (00:23:50): les quitan sus escasas posesiones “¡qué chingonas las botas!” (cuando un buen calzado es indispensable para que el migrante pueda ca-

minar), “¡Quítate las botas!” (dos veces), también a Chauk le quitan sus zapatos y les revisan a todos, sus pertenencias. Los insultan violentamente “¡Me vale madre! ¡A la pared!” (...) “¡Apúrese cabrón!”, Los humillan (otra forma de violencia psicológica): “¿Querían hacerse ricos en los EE.UU.? ¡Ya no llegaron!”. Les agreden físicamente, le pegan a Juan y al final esposan a Chauk tras su intento de empuñar la pistola de un policía “¡Tu pinche madre, cabrón!”, al final se los llevan a todos. De esta manera, el director denuncia la corrupción de las autoridades mexicanas. Aparecen detrás de unos barrotes (símbolo de una jaula, pero de ningún modo dorada) y luego acompañados por unos policías quienes los esculcan nuevamente con brusquedad antes de subirlos finalmente en un tren.

Así regresan a su punto inicial Guatemala, atravesando de vuelta la frontera. Sin embargo siguen decididos a continuar su viaje, pero Samuel después de vivir estas violencias, renuncia y le da un consejo premonitorio a Sara: “Deberías de regresarte conmigo”. La cámara sigue entonces a Samuel, en primer plano, cámara al hombro, hasta que desaparece definitivamente. Son los primeros pasos perdidos ya que se le pierde la pista para siempre. Dejamos al primer protagonista del grupo inicial, ¿habrá sido el más sabio, el más razonable? El espectador presente que a lo mejor otros se van a ir quedando en el camino.

Sufrirán otro acto de violencia por parte de las autoridades en México cuando unos militares detienen el tren (recordando el género de las películas del Oeste) y persiguen con macanas a los viajeros que intentan huir. El carácter inestable de la cámara al hombro, con planos temblorosos y nerviosos, le da una gran verosimilitud y realismo a la escena. Quemada-Díez filmó esta secuencia mediante dos cámaras, creando de esta manera la sensación de un reportaje de guerra. Gracias a este procedimiento pone al espectador en el lugar de los migrantes perseguidos, subrayando así la violencia despiadada que sufren y el miedo por el que pasan. La cámara al hombro siempre corriendo, acentúa el movimiento, la tensión y la agitación, acompañados por los gritos “¡Apártenlos!”, los milita-

res terminan golpeando a los que no pudieron escaparse. Mientras, un campesino les abre su puerta a los tres protagonistas y los esconde, en una muestra de solidaridad.

3.3. La violencia ejercida por las bandas criminales

Se manifiesta en diferentes momentos a lo largo de su viaje, transformándolo en un auténtico infierno. El siguiente asalto (36 planos) remite nuevamente a los *westerns* y sus tradicionales ataques de tren o diligencia. Alternan primeros planos y planos medios para estar lo más cerca posible de la acción, permitiendo reflejar el horror y el miedo de los viajeros despojados. Una banda asalta el tren y secuestra a Sara y a las mujeres, golpeando despiadadamente a los muchachos al final.

En efecto, el tren para repentinamente en una curva en medio del campo. Empieza la secuencia con una violencia verbal en la que domina un lenguaje vulgar, una banda despoja a los migrantes. El "jefe", caricatura fílmica de un proxeneta, gordo, con camisa de flores va sacando metódicamente a las mujeres de entre los migrantes. Mientras tanto, sus ayudantes van repartiéndolas en unas camionetas. Presencia entonces el público una escena que podría formar parte de los testimonios de cualquier noticiero (propio entonces del género periodístico), pero ya que de ficción se trata, se produce el clímax cuando uno se fija en Sara (personaje ficcional), exclamándose "¡ésta es hembra!"; es justo lo que la protagonista se temía, al igual que el espectador, creando empatía. Después de revelar bruscamente su venda, el agresor le acaricia y se exclama "ésta ha de ser virgencita". Al igual que los demás protagonistas aterrorizados, el espectador es testigo a través de Sara, de la violencia de género. Los dos muchachos reaccionan espontánea y físicamente, pero en vano ya que se la llevan a la camioneta del jefe, dejando presagiar para ella un futuro funeste. Desaparecen rápido en medio del campo, mientras un plano picado pondrá en evidencia a los dos jóvenes, golpeados y tirados en el suelo. Los últimos dos planos destacan los rostros de

los demás viajeros impotentes frente a lo sucedido, mientras se escucha el eco de los gritos de Sara. Es el fin dramático del viaje de Sara, quien desaparece para siempre ya que como lo afirmará luego Juan: "ni sabemos a dónde se la llevaron". Luego de sufrir un despojo y una violencia de género que puso en evidencia el mecanismo que opera entre victimario (violento, armado y organizado) y víctima (impotente, desarmado y aterrorizado), el grupo inicial queda reducido a dos.

En otra secuencia de 8mn 40, que parece muy larga ya que lo esencial de la narración fílmica se desarrolla en un espacio cerrado que favorece el brote de tensiones¹¹. En efecto, cayeron presos junto con otros viajeros, víctimas de un engaño: la falsa promesa de un trabajo. Juan descubre el engaño al igual que el espectador mediante una cámara subjetiva. Una banda los despoja una vez más de todos sus escasos enseres, los amenaza y les exige el número de teléfono de algún familiar en los Estados Unidos para poder así extorsionarlos, "si cooperan, saldrán vivos". Vitamina, el "jefe", descubre que Juan es de Guatemala zona 3 al igual que él y lo libera. En vano, Juan le pide que suelte a Chauk. A continuación, un plano de conjunto de un pueblo siniestro, revela a Juan caminando entre los rieles del tren (espacio de esperanza ya que lleva al Norte, de reflexión, de encuentros, de intercambios, pero también de muerte). Luego de un tiempo de meditación, emprende el camino inverso, de espaldas y en un plano más corto acompañado por una cámara al hombro, hacia el refugio de Vitamina. Juan empieza la negociación para salvar a Chauk ofreciendo su dinero, pero inesperadamente Vitamina lo empuña por el cuello; los primerísimos planos de la escena ponen de realce su fuerza y la violencia del acto. Lo mete a una habitación donde se encuentra a más gente, agrediéndole verbal y físicamente. A continuación, se observa un crescendo de la violencia ya que le pega, le arranca la camiseta; pone de rodillas a ambos muchachos y empieza una confrontación entre Juan y Chauk mediante la alternancia de unos primeros planos, provocando una vez más, empatía por parte del espectador. Vitamina se introduce en el encuadre de ambos y les amenaza con una

pistola, chantajeando a Juan: "Esto es lo que va a pasar, que uno se va a ir y tú vas a decidir quién". En este enfrentamiento, los primeros planos del intercambio de miradas, delatan el miedo. El clímax surge cuando Vitamina afirma: "Muy bien que así sea" apuntando su pistola contra la sien de Juan "Uno, dos, tres" y simula disparar, provocando la risa de su banda, en cambio, se lee terror en el rostro de los muchachos. Finalmente, Vitamina se inclina a la altura de ambos afirmando: "Qué huevotes, todo un hombrecito". Los agresores amenazantes, los despiden "Vámonos antes de que me arrepienta". Víctimas de otra banda delictuosa perfectamente organizada, Juan y Chauk afrontaron todo tipo de violencias en particular de índole psicológica. Si bien el secuestro de los viajeros y su repartición por países centroamericanos de origen (remitiendo a las estadísticas previamente citadas), recuerda el género de tipo documental con valor testimonial, el chantaje y la victimización de los dos protagonistas cuya odisea ha seguido el espectador forman parte de la ficción, permitiendo una mayor empatía.

De la misma manera una vez cruzada la frontera México-Estados Unidos, el "coyote" los abandonará en pleno desierto. Víctimas nuevamente de un engaño y de violencia, ya que no pueden defenderse, deben afrontar solos ese lugar inhóspito que no controlan. Quemada-Díez denuncia claramente otro abuso, el abandono por parte de los "coyotes" quienes cobran y además utilizan a los migrantes como "mulas".

En medio de unas altas hierbas doradas en el primer plano, los vislumbramos caminando en el segundo plano, ocultos por esta vegetación, siempre gracias a una cámara al hombro y un plano general de conjunto, acompañados por unos ruidos intradiegeticos de pájaros, pasos etc. A pesar de la estética de los planos, existe cierta tensión ya que todo parece casi "idílico" y por lo tanto inverosímil dada la situación. De repente se escucha un disparo inesperado y acto seguido Chauk cae muerto. La falta de amonestación (parece que se trata de una caza animal), refuerza la violencia de su muerte. En eso, se descubre en contracampo a un miliciano que vuelve a disparar otras cuatro veces, los tiros

dominan la banda sonora. Juan huye corriendo y desaparece; el plano general de conjunto con la senda en medio del paisaje señala la inmensidad simbólica del trayecto que aún le falta por recorrer, ahora solo. Chauk cayó de manera sobria bajo las balas de un miliciano, que el director asimila a un criminal. Un protagonista más ha quedado en el camino. Las víctimas, menores de edad, son abusados por mayores sin lástima ni ética. La focalización progresiva hacia cada vez menos protagonistas e incluso la ausencia de extras en esta última escena trágica, pone de realce su lucha desigual y su fragilidad volviéndolos más fácilmente presas de los delincuentes.

3.4. La violencia ejercida por el propio Juan hacia Chauk

Desde el principio Juan rechaza al chiapaneco. Esta actitud se manifiesta por ejemplo a través de su negación a compartir comida en un pueblo donde por cierto el mural del fondo representa la Catrina con el pelo largo negro, desnuda con medias de encaje, montada sobre un pez enorme que evoca quizás un dragón pero también el tren, la Bestia; se podría interpretar como un presagio de la muerte.

Constantemente lo irá insultando: "pinche mamón", a lo que por cierto Chauk le responderá en tzotzil. El director no propone subtítulos para llevar al espectador a compartir la experiencia de los jóvenes y mostrar que a pesar de no hablar la misma lengua, hay manera de intercambiar. «Yo no quiero con ese Indio», le afirma a Sara. En el albergue, después de la plegaria de la comida, Chauk le trata de "hermano", a lo que Juan le responde "pinche chavo, no aprendiste español, verdad". Este racismo fuerte y permanente por parte del blanco refleja la actitud de la sociedad guatemalteca hacia su población indígena. La violencia simbólica se reproduce y expresa por parte de una víctima del sistema hacia un ser más vulnerable.

Además, Juan no dudará en pegarle y Sara tendrá que intervenir para separarlos: "La gran puta, me aburríste", agarrándole con violencia, lo que lleva a Sara a reaccionar: "nos vamos a ir

los tres, así que te aguantas". Se van pero Juan nuevamente tira a Chauk al suelo y le golpea fuertemente. Por eso, Sara amenaza: "que me voy sola" ... "Conmigo los dos o ninguno".

¿Cómo explicar esta violencia aparte del racismo perfectamente bien asimilado por Juan? Ambos están enamorados de Sara y sienten celos recíprocos. En efecto, la película es también un viaje iniciático, amoroso, en el cual dejan atrás la infancia. Así por ejemplo en México, Chauk observa sonriendo a Sara desnuda en la regadera. Cuando ella escogerá a Juan una noche de fiesta, Chauk desaparecerá, resentido.

Sin embargo, los dos muchachos cambiarán de actitud hacia el final, de manera que la cámara los reunirá cuando antes los filmaba por separado. Juan acabará por comprender las palabras de tzotzil que Sara había aprendido de Chauk, como la palabra clave "nieve", su máximo sueño (representado en diferentes ocasiones) que marca otro tempo en la película con un piano muy suave. Esta etapa simboliza una posible comunicación más allá de las lenguas. Es voluntad del director filmar el encuentro entre dos mundos, dos lenguas, dos culturas, la amistad y el amor. Sara va a iniciar progresivamente el diálogo con el misterioso Chauk mientras que Juan lo rechaza. Cuando Juan le arranca una foto a Chauk, Sara y Samuel lo defienden "no te gustaría que te hicieran lo mismo". Sin embargo, Chauk curará a Juan después del secuestro de Sara. Al final, Juan volverá donde Vitamina ofreciéndose a cambio de Chauk.

3.5. La violencia del entorno natural

El hambre (los jóvenes tienen que robar y matar una gallina), la sed, la naturaleza, el calor, constituyen una violencia natural que superar. Tendrán que afrontar nuevos peligros para lograr cruzar la última frontera, el muro que separa los dos países. La imagen de la división filmada en plano picado insiste en la separación de los dos mundos (Norte y Sur), verticalmente primero y horizontalmente luego, sustituida por una oposición entre campo desértico y ciudad (del lado mexicano). La omnipresencia de un helicóptero

amenazante, por su sonido constante, alterna con la imagen de los dos muchachos refugiados en unas canalizaciones. El director acentúa la tensión mediante la sirena de la patrulla, el juego de luz y sombra mientras en contracampo el grupo escondido "huele" y "siente" estos peligros a través de los sonidos que participan de la acentuación del miedo.

De noche, iluminada por un enorme farol, los muchachos salen velozmente siguiendo al "coyote", (el ruido del helicóptero sigue recordando el peligro). La cámara al hombro avanza con el grupo, observando interrupciones: "agáchense, agáchense"; avanzan amenazados por el ruido, la luz a ratos, incluso una patrulla en moto por un camino dificultoso e inseguro. Finalmente, les abren la reja de otra canalización y vuelven a esperar, de hecho, se repite la misma escena que del lado mexicano, donde el miedo domina la espera. Sin embargo, Juan comparte su sueño con Chauk, aunque éste no le entienda:

siento como si tuviera un zoológico en mi estómago, como si tuviera un montón de animales corriendo por todo mi cuerpo de la emoción que vamos a ir al otro lado. Yo siento que todo lo que miremos allá va a estar así... Todo va a salir bien y vamos a llegar a donde queremos.

Chauk también se pone a hablar. ¿O será para conjurar el miedo en este espacio exiguo y oscuro?

3.6 La violencia final y simbólica

Si bien ha llegado del otro lado, Juan descubre la otra faceta del sueño americano, la Jaula de oro. En el interior de una fábrica de acondicionamiento de carne bajo una luz verdosa de neón, unos hombres trabajan mecánicamente, visten un uniforme blanco, cofia y casco, reforzando la visión de un espacio asepticado y deshumanizado. La banda sonora pone de realce los sonidos intradiegticos (el corte de la carne, las bandas, los desechos que se tiran...). El violoncelo melancólico acentúa el carácter trágico de la situación. Los trabajadores son latinos, de

manera que éste es el sueño americano hecho tristemente realidad, varios planos de la carne alternan con estos obreros quienes trabajan de manera repetitiva. En contracampo en el fondo, Juan solo y vestido igual que ellos, está parado entre dos enormes piezas de carne no descuartizadas; de hecho, gracias a un plano subjetivo descubrimos el trabajo mecánico a través de su mirada. Al final queda el espacio vacío, y Juan empieza a recoger los desechos, agachándose bajo una luz metálica. El plano picado sobre estos restos, bastante asquerosos pone de relieve la siguiente paradoja: ¿Éste era su sueño? Su trabajo recuerda finalmente el de Samuel quien vivía de los escombros en ciudad Guatemala y prefirió renunciar al viaje, al sueño americano. ¿Valía la pena tantos sufrimientos y pasos perdidos? A final de cuenta sufre de soledad, trabaja en una fábrica deshumanizada donde nadie habla con nadie, se han vuelto auténticos autómatas, víctimas anónimas de la violencia simbólica.

4. Conclusión

Coincidimos con Saavedra-Luna cuando afirma que *La jaula de oro* “va más allá de las historias que hacen referencia a la frontera, a la violencia y a la migración; visibiliza un Estado “de guerra”, o un Estado “colapsado”” (Saavedra-Luna: 291).

En efecto van desapareciendo uno tras otro, los cuatro adolescentes desprotegidos y abandonados por las autoridades mexicanas, estadounidenses o centroamericanas; al final solo Juan habrá logrado llegar al país de sus sueños. De manera que la desaparición sucesiva de los personajes constituye un elemento esencial de la estructuración del relato. Por otra parte, Juan ya no es el mismo del principio, no hay vuelta atrás para él, remitiendo claramente al género iniciático anunciado mediante la referencia al título de la novela de Carpentier. Del mismo modo, este *road movie* iniciático se caracteriza también por los múltiples presagios que van surgiendo a lo largo del viaje, mediante por ejemplo la voz en off del padre Solalinde, que retumbará luego en la oscuridad de un túnel, “Hermanos nadie es más que nadie, venimos de la nada y volvemos a la nada.” El título de la película (título de la canción homó-

nima de los Tigres del Norte) evoca un engaño, ya que el director quiere desmitificar el sueño americano. El film cumple una función obviamente didáctica; es una advertencia contra una fantasía muy poco realista. La mejor ilustración es la escena final en la fábrica, puesto que se opone totalmente a esta visión onírica.

Puede parecer algo inverosímil y estereotipada la acumulación de tanta violencia polifacética así como la intensidad de los dramas sufridos por unos mismos muchachos en un solo viaje. Pero gracias a lo imaginario del director y del espectador, la tensión dramática de la ficción se vuelve creíble; en efecto esta visión pseudo documental se inspira de hechos reales. Por otra parte, quizás esta acumulación se pueda explicar por el hecho de que el cine mexicano de la migración ha privilegiado un tono sentimental y trágico, lo que García y Pietrich califican de películas de victimización. No obstante observan un

abandono paulatino del melodrama que ha saturado la opinión pública y además restringe el tipo de audiencia. Para lograrlo observamos dos tendencias: la primera consiste en avanzar hacia la comedia y la segunda en acentuar una tendencia pseudo documental que implica disminuir (al menos en forma aparente) la ficcionalidad y dar un carácter cada vez más intimista y personal a la historia migratoria que se presenta.” [...] La segunda tendencia para soslayar el dramatismo ha consistido en operar una desfocalización: la migración ha pasado a ser un contexto, un escenario. El *punctum* (Barthes, 1980) lo constituyen ahora las relaciones (amistosas, amorosas, familiares...) que se establecen entre los personajes. Sus dilemas psicológicos y/o existenciales cuentan más que los apremios políticos o económicos que ya no aparecen como las únicas motivaciones de la migración. La situación migratoria (muchas veces la errancia interior) sirve de contexto para que individuos diferentes se encuentren frente a frente. La cámara se interesa en el proceso de reconocimiento de la alteridad, en el itinerario que va desde la confrontación a la comprensión del otro (García & Pietrich, 2012).

Indudablemente el director de *La jaula de oro* ha sabido evitar el sentimentalismo y el melodrama ya que, si bien la narración gira en torno a unos adolescentes ciertamente víctimas de todo tipo de desdichas y violencias, la combinación de la intimidad entre los jóvenes y el viaje iniciático hacia la alteridad (mediante el amor, la amistad, la complicidad y la interculturalidad) permite contrarrestar este riesgo, dándole intensidad y credibilidad.

Por otra parte frente a la situación actual, cabe recalcar que la sociedad civil se ha organizado¹². En nuestro film, familias enteras les tiran naranjas a los viajeros mostrando al igual que las Patronas su solidaridad. Tal es el caso de los albergues dirigidos a menudo por sacerdotes. En Arriaga, Alejandro Solalinde (encarnando su propio papel en la película) distribuye comida y ofrece posada en su albergue. Incluso el actor y en este caso productor, Gael García Bernal en colaboración con Amnistía Internacional, ha filmado un reportaje, "Los Invisibles" (cuatro cortos) para exponer los motivos de los migrantes y sensibilizar a la población en general sobre el tema, las vejaciones y violencias sufridas.

Notas

1. Véase: Los bastardos, Escalante (2008), Batalla en el cielo, Reygadas (2005), Heli, Escalante (2013).
2. Véase: El infierno, Estrada (2010), Miss Bala, Naran-

jo (2011) o incluso las series dirigidas por Oscar López presidente de Loz Brotherz Productions.

3. Véase Daniel y Ana (2009) y Después de Lucía (2012), Michel Franco.

4. Dramas como Espaldas mojadas, Galindo (1953), ¡Alambrista!, Young (1978), 7 soles, Ultreras (2008); melodramas como El viaje de Teo, Doehner (2008) o comedias como Un día sin mexicanos, Arau (2004).

5. Por ejemplo, Norteados Perezcano (2010).

6. Como Los que se quedan, Rulfo (2008).

7. Premio de interpretación colectiva en Cannes (2013).

8. Fuente: Unidad de Política Migratoria, SEGOB, con base en información registrada en las estaciones migratorias, oficinas centrales y locales del INM.

9. Fuente: Ibidem.

10. Vendedores de dulces, cigarros, cuidadores de carros y las chicas se dedican al trabajo doméstico cobrando bajos sueldos y sin acceso a la seguridad social.

11. Consta de cuatro escenas: el encuentro inicial en el tren -1mn41-, seguido por el encuentro con el propio Vitamina -3mn17-, el momento en que sueltan a Juan -1mn21- y finalmente el regreso de Juan a casa de Vitamina -3mn 08-.

12. Véase el caso de Las patronas como en Llévate mis amores, (Arturo González Villaseñor, 2014).

Referencias Bibliográficas

- Barthes, R. (1982): *L'obvie et l'obtus*, Paris : Le Seuil.
- Carton de Grammont, N. (2016). La violencia en escena: Cuerpo, narcotráfico y espacio público en el México contemporáneo. Recuperado el 26 de marzo de 2016 desde <http://alhim.revues.org/5295>
- Clot, P. & Aguilar Pérez, H. (2012). Una mirada a las representaciones cinematográficas de las regiones fronterizas en México. Recuperado el 26 de marzo de 2016 desde <http://alhim.revues.org/4223>
- Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos, (2014). Recuperado el 28 de marzo de 2016 desde <http://cmdpdh.org/2014/12/>

- mexico-vive-la-peor-crisis-de-violencia-desde-la-revolucion-22-mil-desapariciones-forzadas-miles-de-casos-de-tortura-mas-de-70-mil-ejecuciones-extrajudiciales-y-mas-de-160-mil-desplazados-forzados/ .
- Cornu, S. (2015). *Rêves d'or, Diego Quemada-Díez*: Paris: Lycéens et apprentis au cinéma, CNC.
- Flores-Farfán, L. (2013). La violencia en Grecia antigua, *En Relatos sobre la violencia, acercamientos desde la filosofía, la literatura y el cine*, (coord.) Casas A. & Flores Farfán L., (pp. 99-111), México: UNAM.
- Freitas-Gutfreind, C. (2006). L'imaginaire cinématographique : une représentation culturelle. *Sociétés*, 94, 111-119. doi: 10.3917/soc.094.0111.
- García, P. & Petrich, P. (2012). La migración latinoamericana actual en el cine mexicano y argentino, Recuperado el 27 de marzo de 2016 desde <http://alhim.revues.org/4267>
- Mora-Ordóñez, E. (2012). Narrativas del cine sobre el viaje migratorio mexicano: Lenguaje simbólico y realidad social, Recuperado el 28 de marzo de 2016 desde <http://alhim.revues.org/4206>
- Morales, C. (2013). La violencia es política, *En Relatos sobre la violencia, acercamientos desde la filosofía, la literatura y el cine*, (coord.) Casas A. y Flores Farfán L., (pp. 169-183) México: UNAM.
- Morin, E. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Essai d'anthropologie, Paris : Les Editions de Minuit.
- Organización Internacional para las Migraciones (OIM), oficina Regional, Fondo de Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), oficina para Costa Rica y la Organización Internacional del Trabajo (OIT) oficina para Centroamérica, Haití, Panamá y República Dominicana, UNHCR ACNUR La Agencia de la ONU para los refugiados, *Niños, Niñas y adolescentes migrantes América central y México*, San José, (2013). Recuperado el 28 de marzo de 2016 desde <http://www.ilo.org/ipecinfo/product/download.do?type=document&id=25755>
- Propp, V. (1928, ed.1973). *Morphologie du conte*, Paris : Seuil.
- Pugibet, V. (2016). Les violences diffuses dans *Daniel y Ana* et *Después de Lucía* de M. Franco. En *Image et violence, Les Cahiers du Grimh n°9*, Actas del Congreso Internacional del GRIMH, (pp. 397-406), Lyon : Université Lyon 2.
- Quemada-Díez, D. (Director) (2013). *La jaula de oro*, [DVD]. SND.
- Rivera, L. (2015). Ahora el problema es nuestro. Recuperado el 29 de marzo de 2016 desde <http://revistafal.com/ahora-el-problema-es-nuestro/> .
- Saavedra-Luna, I. (2016). Imágenes de la violencia en la frontera norte de México a través del cine contemporáneo. En *Image et violence, Les Cahiers du Grimh n°9*, Actas del Congreso Internacional del GRIMH, (pp. 285-293), Lyon: Université Lyon 2.
- Sánchez-Noriega, L. (2004). *Diccionario temático de cine*. Madrid: Cátedra.
- Unidad de Política Migratoria, SEGOB, con base en información registrada en las estaciones migratorias, oficinas centrales y locales del INM. Recuperado el 29 de marzo de 2016 desde http://www.politicamigratoria.gob.mx/es_mx/SEGOB/Boletines_Estadisticos .
- United Nations Children's Fund. (2014). *Migration and Youth, Challenges and Opportunities*, GMG Publication on Migration and Youth. Recuperado el 24 de marzo de 2016 desde <http://www.globalmigrationgroup.org/migrationandyouth>.

Sobre la autora

Véronique Pugibet es maître de conférences en la Universidad París-Sorbona. Es miembro del Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC EA 2561, composante Arts visuels), del GRIMH (Grupo de Investigación sobre la Imagen en el Mundo Hispánico) y de la Sociedad de la SHF (Société des Hispanistes Français).

¿Cómo citar?

Pugibet, V. (2017). Cine mexicano y migración: los pasos perdidos en La Jaula del oro de Quemada-Díez. *Comunicación y Medios*, (36), 20-32.