

Abandonar lo abandonado: *La jaula de oro* (2013) y la representación del migrante latinoameri- cano

Abandoning the Abandoned: La jaula de oro (2013) and the Representation of the Latin American Migrant

ALDO ROMÁN MONTOYA MEDINA

aldo.montoya4704@alumnos.udg.mx

<https://orcid.org/0009-0008-6091-3940>

FECHA DE RECEPCIÓN
junio 02, 2025

FECHA DE APROBACIÓN
junio 20, 2025

FECHA DE PUBLICACIÓN
julio - diciembre 2025

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i31.xxx](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i31.xxx)

RESUMEN / El presente escrito analiza la representación de la figura del migrante latinoamericano en el filme *La jaula de oro* (Diego Quemada-Díez, 2013), interpretándola como la de un no-sujeto sometido a una lógica constante de negación, tanto externa (gubernamental) como interna; asimismo, se examina cómo esta condición se utiliza como una forma de supervivencia ante los diferentes tipos de violencia presentes, tanto en el lugar de origen como en el posterior viaje emprendido. Se abordan, de igual manera, las implicaciones del fenómeno migratorio en el continente americano bajo el sistema capitalista de la modernidad tardía vistos a través de los distintos momentos que ofrece la narrativa del filme.

PALABRAS CLAVE / Migración, violencia, Estado, negación, liminidad, discurso cinematográfico.

ABSTRACT / This article analyzes the representation of the Latin American migrant figure in the film *La jaula de oro* (Diego Quemada-Díez, 2013), interpreting it as a non-subject subject to a constant logic of denial, both external (governmental) and internal. It also examines how this condition is used as a form of survival in the face of the different types of violence present, both in the place of origin and in the subsequent journey undertaken. It also addresses the implications of the migration phenomenon in the American continent under the capitalist system of late modernity, seen through the different moments offered by the film's narrative.

KEYWORDS / Migration, Violence, State, Denial, Liminity, Cinematographic Speech.



FIGURA 1. *La jaula de oro*
(Diego Quemada-Díez, 2013).

LA ACELERADA MODERNIDAD: UNA INTRODUCCIÓN

*Los nadies que cuestan menos
que la bala que los mata.*

Eduardo Galeano - *Los nadies*

El mundo actual es sinónimo de aceleración. La modernidad afianzada por el capitalismo ha condicionado esta característica de las relaciones mundiales, presente, sobre todo, entre el conjunto hegemónico de naciones que conciben y dictan el rumbo mundial de acuerdo a las reglas darwinianas del sistema. Esto se ve acentuado en los países que no tienen participación directa en las relaciones del occidentalismo europeo y lo anglo-estadounidense, pues se les obliga a entrar en la manía sistémica del hiperconsumo como parte fundamental de su papel en el espectro sub-alterno, ya que su capacidad de propagación discursiva y performativa es menor al de otros países que, por el contrario, cuentan con un lugar afianzado en los imaginarios tronos auto-impuestos del liderazgo globalizador. Esta urgencia de integración se observa mayoritariamente en el fenómeno migrante, particularmente en el que actualmente se presenta dentro del continente americano, y que es dictaminado por la fuerte presencia del narcotráfico, la corrupción gubernamental, la inflación económica y las distintas escalas de la violencia de Estado, forzando a diversos sectores poblacionales a movilizarse con el objetivo de salir del ciclo coercitivo nacional e insertarse, de manera clandestina, como obreros en la sociedad estadounidense.

Dicha problemática es representada a través de diversos medios como una travesía de riesgos infinitos en la que prácticamente se vive escondido, tratando de hacerse uno con la oscuridad, pues el discurso imperante —replicado además en otras naciones como los restos activos de un pensamiento colonial— criminaliza a todos estos agentes de la movilidad social; dentro de los procesos de socialización del tiempo contemporáneo, donde la expansión y posterior absorción de ideologías se realizan de manera casi inmediata es que también se aumentan las críticas a un sistema basado en la coerción física y económica, dando lugar a narrativas que resaltan la inhumanidad práctica de la maquinaria automatizada, representando a la invisibilidad social que el capitalismo desecha al no poder valerse de ellos como fuerza de trabajo esclavizada e irreflexiva.

Con el fin de ilustrar las condiciones que envuelven al fenómeno migratorio latinoamericano se hará uso del filme **La jaula de oro** (Diego Quemada-Díez, 2013), protagonizada por Brandon López (Juan), Karen Martínez (Sara), Rodolfo Domínguez (Chauk) y Carlos Chajon (Samuel), que ejemplifica la peligrosa travesía a la que es sometido el migrante para acceder de manera forzosa a aquello que se le niega, tanto en su lugar de origen como en el lugar de destino. La co-escritura del guion a cargo de Diego Quemada-Díez, Gibrán Portela y Lucía Carreras aborda el desplazamiento forzado de cuatro jóvenes sometidos por entornos disfuncionales, inseguros y de extrema pobreza con una historia que se origina en Guatemala, donde Juan, Sara y Samuel emprenden un viaje con la intención de llegar a los Estados Unidos. En el camino se les une Chauk, un niño tzotzil originario de Chiapas que no habla el castellano, y que rompe, según el personaje de Juan, con la armonía del trío original.

A pesar de que se concibe como una ficción, la película retrata hechos y personajes reales (entre los que se destaca la participación del activista Solalinde Guerra), lo que le dota a la narrativa una naturalidad que hace sentir al espectador como partícipe de la situación, abordando las diferentes escalas

socio-espaciales de la misma: la del sur (Guatemala-México) y la del norte (México-Estados Unidos), así como los diferentes tipos de fronteras (materiales, sociales y de género) a las que se enfrentan los personajes. A través de distintos momentos en los que la fotografía de María Secco enmarca las vías de tren, la oscuridad de los túneles y la condición caótica propia del huir, la obra resalta de manera importante ese carácter liminal del migrante que se origina en la negación impuesta, tanto externa como internamente.

En este texto se abordará, en primer lugar, la espacialidad en la que se desarrollan los protagonistas, resaltando el carácter periférico de su lugar de origen; posteriormente, se tratará la cuestión del *no-ser* que la película ejemplifica en cada uno de sus protagonistas y las maneras en las que esta condición es impuesta; por último, se hablará de la raíz de las aspiraciones sociales, teniendo como objeto principal a Estados Unidos y su poderío en la política discursiva e ideológica.

LA PERIFERIA, EL DESPLAZAMIENTO OBLIGADO

El migrante, en su día a día, se ve obligado a relegar su condición humana como un *no-ser*, pues el saltar a la vista de manera física significa llamar la atención en los procesos de cacería llevados a cabo por los aparatos estatales y los grupos criminales. Es por ello que el migrante es un individuo que vive desplazado, pero más concretamente, invisibilizado. Podemos apreciar en la película dos ejemplos concretos, siendo el primero de ellos la secuencia inicial, situada en la nación guatemalteca: una comunidad marginada viviendo en la precarización, característica esencial de su existencia como no-ciudadanos, relegados a vivir en cubos de material que para el progreso moderno no son más que desechos (láminas, madera, tierra, cobijas sucias, cartón); sin una vida digna, apretujados, desplazados y percibidos como una masa que se distingue por la insuficiencia económica, así como la falta de condiciones que propician una socialidad sana. Se encuentran encerrados en un ambiente polifónico



FIGURA 2. Sara observa, con repudio, su cuerpo transformado. (*La jaula de oro*, Diego Quemada-Díez, 2013).

de llantos, música y ladridos que nos revela el principio fundamental que arrastra la marginación social: pueden hacer todo el ruido que quieran, porque, de igual manera, nadie los va a escuchar.

La propiedad periférica se muestra también más adelante cuando los protagonistas, en su primer intento de cruzar la frontera norte con México, viajan a bordo de un camión, en el que se puede notar el cansancio de todos los pasajeros a bordo, evidenciando así la lejanía espacial en la que se encuentran. Podemos entonces conocer las condiciones ambientales de los protagonistas como los miembros de una periferia incomunicada, ese territorio que se encuentra borrado de las relaciones modernas propias de ciudades y capitales; las afueras viven en una espera aletargada como espacios materialmente estáticos (debido a su abandono administrativo) pero humanamente inestables, pues aquí nada es concreto, ni siquiera el cómo dicho terreno llegó a *ser*, ya que dentro de la rama administrativa es inexistente: de ahí la incomunicación y el limitado (nulo, en la mayoría de casos) acceso a servicios básicos para la vida digna, para la supervivencia.

Este inicio del filme, sin embargo, no enfatiza en las relaciones familiares de manera explícita, algo que, en el caso de otras obras sí tendría mayor importancia, sobre todo por

la temática abordada¹. A pesar de ello, la narrativa marca la pautas implícitas propias de ese carácter de no pertenencia, de *no-seres* sin estado, así como de la despersonalización impuesta por las distintas divisiones pertenecientes al mecanismo estatal, un proceso que tiene su raíz en el no-reconocimiento de la otredad que dicta las normativas para establecer una frontera entre el ciudadano y el no-ciudadano (De Vivanco, 2024); *La jaula de oro* nos muestra que el viaje del migrante inicia con el abandono de lo abandonado.

EL NO-SER: LA NEGACIÓN DEL MIGRANTE

Un principio fundamental para el conjunto de personajes (en un principio tres, luego cuatro) que se nos es presentado en la película es la obligación de *no-ser* a la que se someten para prolongar su supervivencia. Volviendo a la secuencia de apertura, se intuye que Juan vive con alguien, pero este otro no se encuentra presente, y después de una vista rápida al colchón de junto, decide partir, acción en la que no es visto más que por los perros que rondan el lugar: insignificante y precipitado, ese es Juan; por otra parte, Sara presen-

¹Citando como ejemplo a *Los que se quedan* (Juan Carlos Rulfo y Carlos Hagerman, 2008), distinto al caso de la película analizada, pues se trata de un documental. Sin embargo, esta obra tiene como objeto principal el dar cabida a las motivaciones de los migrantes, mostrando, sobre todo, la fuerza de sus núcleos familiares y la comunicación presente a pesar de la lejanía física.

cia una negación auto-impuesta frente al espejo [FIGURA 2]. Cortar su cabello y vendarse el pecho es una muestra de su resignación a no ser más: a no *ser* para cambiar y esconderse dentro de su propio cuerpo, ocultando los rasgos físicos que la hacen diferente para ser un *no* más, y con ello intentar desaparecer del radar humano como una mujer que corre el riesgo de ser sometida a través de las distintas formas en las que se ejerce la violencia sexual. El cuerpo de Sara se somete a un proceso de total inversión en beneficio del orden económico y social.

Posteriormente conocemos a Samuel, quien trabaja con los recolectores que buscan entre las pilas de los restos que la modernidad progresista desecha, donde las poblaciones marginales buscan los resquicios por donde acceder a un poco de la envenenada miel capitalista, la cual dicta de manera inconsciente sus aspiraciones en relación al proceso de movilidad social. Samuel husmea en uno de los no-espacios propios del migrante (una tónica frecuente en la narrativa del filme, pues a lo largo de la historia se muestra a los personajes refugiándose dentro de lugares viejos y en desuso), originados como parte fundamental de las lógicas de despersonalización coercitiva impuestas por la lejanía administrativa y la “civilización del exceso” (Bauman, 2005, p. 126), viviendo, además, acechados por una parvada de aves negras, amenazas latentes de carácter profético que anuncian la pobreza, el peligro y la muerte; Chauk es otro personaje que se une a la historia posteriormente, en el momento en el que los demás llegan a la frontera con México. Es un niño tzotzil que no habla el castellano. Representa, por lo tanto, esa imposibilidad del lenguaje, esa otredad del habla propia que conlleva la migración, ya que el acceso a las construcciones semánticas (orales y textuales) de los territorios participantes en las lógicas de (hiper)consumo se ha convertido también en un privilegio: la imposición de una lengua universal es otra rama de la violenta paradoja globalizadora que integra pero individualiza, despreciando y suprimiendo a todo el que no sea capaz de adaptarse a ella (de ahí su carácter darwiniano). Es a través

de esta construcción de personajes aparecidos en el filme que se expone la normativa de sus distinciones, es decir, lo que los hace despersonalizarse en relación al espiral social en el que se desarrollan.

El ser un no-ciudadano implica la existencia de la coerción estatal hacia sus poblaciones, donde, a pesar de que no se les brindan condiciones aptas para vivir, se les obliga a votar, a pagar impuestos, y a servir en los regimientos militares. Se hace uso, también, de sus características etno-raciales en pro de la construcción de un discurso de enardecimiento nacionalista para mostrar la riqueza multicultural del territorio (Butler y Spivak, 2009); diferencias que, a pesar de que públicamente se admiten, van en contra de los proyectos patrióticos en búsqueda de la unificación social que exige el sistema. Al respecto, Fatyass (2016) establece:

Las operaciones del proceso ideológico son, en síntesis, universalizar (hacer aparecer como interés general lo que es particular); parcializar (tomar la parte por el todo); eternalización/naturalización (lo arbitrario se presenta como necesario y natural); reconocimiento/desconocimiento; e interpelación/producción de posiciones y subjetividades. (p. 146)

Universalizar y naturalizar para crear sujetos mecánicos son los principios básicos cohesionarios de los estados-nación. Aspectos que el migrante imposibilita y pone en crisis, por eso para los aparatos estatales este apartado social resulta tan problemático: la homogeneización significa control, es por ello que el sector gubernamental inicia un proceso de carácter mítico que selecciona y borra a través de la fronterización ciudadano/no-ciudadano, es decir, a través del exterminio de minorías (Butler y Spivak, 2009). Al hablar, en este sentido, de los migrantes, se habla de una mercancía, tanto económica como cultural (Spivak, 2010), pues son objetos meramente instrumentales y temporales, tanto para el aparato estatal como para las sociedades con las que comparten su lugar de origen.

Con todas las implicaciones mencionadas, ***La jaula de oro*** nos muestra cómo el migrante latinoamericano no sólo



FIGURA 3. Chauk y Juan caminan por el desierto después de ser abandonados por un “coyote” (*La jaula de oro*, Diego Quemada-Díez, 2013).

se enfrenta a una frontera en el momento en el que emprende su búsqueda por una vida más digna, sino que es debido a esas fronteras vivas que es obligado a desplazarse, pues estas lo mantienen dentro de diversas lógicas de violencia (en su acepciones tanto sociales, como económicas y físicas) que los aparta y los niega como seres propiamente activos en sus sociedades de origen. Es por ello que los territorios cercanos a las fronteras están regidos por distintas formas de hibridación cultural, pues no pertenecen a ningún extremo del espectro que significa la “patria” (disuelta ya como parte del fenómeno posglobalizador), sino a ese tercer espacio liminal donde hacen suyo lo visto, lo vivido y lo practicado: el migrante existe por la frontera, y no al revés. De ahí que, de igual manera, se forme estrechamente una relación con el desierto (mostrado en este filme hacia el final): un no-lugar (Augé, 2000) inerte y monocromático, sin ninguna distinción más que su ferocidad ambiental; un espacio de abandono, donde nadie aspira a vivir [FIGURA 3].

Como vemos, la mera existencia migratoria pone en riesgo la integridad física y mental de los actores que en ella participan, es por ello que la gorra se convierte en una característica fundamental del *no-ser*: mirar hacia abajo, pero además, esconder esa mirada. Escondarse de la mirada del Estado, del criminal y de la crueldad propia de las condiciones naturales. Se encuentran obligados a no mirar porque mirar es

reconocer, no sólo el entorno, sino a ellos mismos como parte de los mecanismos de socialización, aspecto que Todorov (2007) planteó de esta manera: “los otros también son yos: sujetos como yo, que sólo mi punto de vista, para el cual todos están allí y sólo yo estoy aquí, separa y distingue verdaderamente de mí” (p.13). El migrante no puede ser parte de estos mecanismos de reconocimiento porque lo hace exhibirse al peligro. Ser visto es ser cazado: así lo demuestra el filme, a través del secuestro de Sara (quien durante toda la película usa una gorra, al igual que Samuel) y el asesinato de Chauk. La narrativa de la obra muestra las distintas maneras en las que el migrante necesita hacerse uno con la oscuridad, de entrar a los distintos túneles —guatemaltecos, mexicanos y estadounidenses— de la ceguera material, aquel paréntesis textual presente entre una dicotomía de naciones que se disuelve en función de la globalización de la violencia. Dichos túneles se convierten en el único medio viable de transporte, pues el migrante es un ser en tránsito (Butler y Spivak, 2009).

Mostrando a sus protagonistas constantemente caminando entre las vías metálicas que anuncian por sí mismas un trayecto transespacial, acelerado y prolongado, la producción del filme nos dice que el migrante es similar a un tren, pero que, de igual manera, los personajes hacen uso de este como una forma de hacer frente a la velocidad del mundo violento e hiperconsumista, adaptándose a su rapidez e integrándose

FIGURA 4. El migrante aborda el tren imitando ser una carga mercantil (*La jaula de oro*, Diego Quemada-Díez, 2013).



porque no tienen más opciones. Aquel tren de carga transnacional conocido popularmente como “La Bestia” es el transporte por excelencia del principio más característico del estado capitalista tardío: la utilización del cuerpo como una mercancía (de ahí que su nombre coloquial sea sinónimo de perversidad). Mercancía de la que se valen, a través del acecho, los distintos aparatos de organizaciones criminales para esclavizar e instrumentalizar al migrante desplazado; el migrante desconoce su cualidad de persona y viaja encima de “La Bestia”, transitando a través de puentes que priorizan la mercancía material, imitando así ser una carga, esperando que eso le permita llegar a su destino [FIGURA 4]. En el filme es recurrente observar el esconderse bajo una gorra, dentro de un vagón, en plantaciones o en casas aledañas, develando con ello el proceso de la negación autoimpuesta a la que se someten los desplazados liminales, indicándonos que dicho mecanismo inicia desde la distancia burocrática y culmina dentro de la psique del migrante.

En relación a lo anterior, la composición del filme logra mostrar la inversión de las funciones del Estado, una actualidad que recuerda a la distopía planteada en la novela *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (y su posterior adaptación cinematográfica dirigida por François Truffaut en 1966): un megamáquina que no busca proteger al ciudadano ni velar por su libertad, sino que se interesa en mantener su poder en

relación a las necesidades e intereses comunes impuestos por el sistema económico (Therborn, 1989), erigiéndose sobre las pilas de panfletos, fotos y restos de ropa pertenecientes a los seres marginados. Dicha distorsión de la funcionalidad gubernamental se presenta en distintos momentos de la película, citando como ejemplo la escena que muestra a elementos policiales presentes en la frontera mientras se intercala una toma estática de un muro con carteles de personas desaparecidas; también se evidencia este carácter estatal en el primer intento fallido de los personajes por cruzar debido a la manera en la que se les examina y se les trata, pues no se les reconoce un motivo “legal” que fundamente su existencia en territorio mexicano, ilustrando con ello que el Estado reconoce al humano como tal hasta que presenta papeles, imitando al sistema económico desde una división burocrática, aquella que detenta las leyes de manera despersonalizada a través de una lógica de mantenimiento jerárquico, pues si, como vemos en el filme, las poblaciones no se integran a lo establecido por las normas documentales, estas personas dejan de existir como tal, abriendo paso a una serie de sometimientos físicos y psicológicos a los que Hannah Arendt (2003) definió como “actos de Estado” (p.18):² el “indocu-

²Es importante señalar que, si bien se tiene en cuenta que Arendt llevó a cabo las conceptualizaciones usadas en este apartado con base en un fenómeno

mentado” pasa a convertirse en sinónimo de “inhumano”. Así, la violencia burocrática es la que elige y define desde un escritorio a los seres sin-estado: sin Estado y sin estado propiamente humano.

En aquella secuencia de deportación presentada en la película, a los protagonistas se les despoja de sus pertenencias y se les hace caminar en fila, aspecto que devela un mecanismo preestablecido sobre el cómo tratar al migrante a través de la ciega obediencia propia de funcionarios de gobierno, destinados a ser engranajes deshumanizados (Arendt, 2003) sin capacidad crítica para cuestionar a los mandos superiores, pues las “matanzas administrativas” (Arendt, 2003, p. 171) así como los “actos de Estado” (Arendt, 2003, p. 18) se realizan bajo una lógica nacionalista coercitiva que tiene como objetivo el afianzamiento del poder en el papel servilista que juegan los territorios latinoamericanos —México, sobre todo— en sus relaciones diplomáticas con Estados Unidos.

Con todas estas implicaciones es que la globalización tiene como meta el crear sujetos que interioricen una serie de disposiciones en favor de la replicación de normativas con las que puedan sentirse identificados, *pertenecientes a*. El carácter mecánico se convierte en distintivo de cohesión, y todo el que no logre replicar este discurso es reprimido y señalado como alguien “fuera de sí” (Ricoeur, 2006, pp. 116-117). Esto, aunado a la corrupción presente en los gobiernos de América Latina y al desinterés por garantizar la seguridad de sus sociedades, inicia una lucha entre el aparato estatal y los grupos criminales para mostrar ante la población quiénes tienen más fuerza de coerción. Lucha en la que se encuentra inevitablemente el migrante, pues su tratamiento como *no-ser* sin patria ni ley lo sitúa como el medio idóneo para culminar este proceso.

distinto al de la migración latinoamericana, es pertinente extrapolar sus conclusiones en relación a los mecanismos del Estado, pues no difieren de la idea anteriormente planteada sobre la “inversión” de la funcionalidad autoritaria que justifica la diversificación del sometimiento físico y psicológico presente a día de hoy en el continente americano, y que es uno de los elementos fundamentales para comprender la crisis aquí analizada.

EL ASPIRACIONISMO ANGLOCÉNTRICO: LAS FRONTERAS SOCIALES

Uno de los puntos fundamentales sobre los que se sostiene la obra dirigida por Quemada-Díez es el tratamiento de las distintas fronteras sociales a los que se enfrentan los protagonistas. Los impedimentos de género, así como los étnicos y raciales, encuentran su fundamento en la traslación del discurso hegemónico capitalista y globalizador que criminaliza al sector pobre y lo somete a una invisibilización al no ser estos partícipes de las lógicas del hiperconsumo tardío. El concepto de “globalización” tan presente en el mundo actual sólo indica un acto de perversidad impuesto por las naciones que imperan el rumbo de las relaciones humanas, pues se pretende hacer un “solo mundo” a través de la homogeneización de todas las naciones sin tener en cuenta las condiciones geográficas, sociopolíticas y económicas de lo ajeno: la globalización anglocéntrica empieza con la negación de lo otro para imponer la modernidad a naciones empobrecidas (muchas veces en estas condiciones por su misma intervención) que la integran acríticamente, trasladando esta idiosincrasia hacia sus propias sociedades. Se trata de un fenómeno poscolonialista, pues en palabras de De Sousa Santos (2022): “El final del colonialismo histórico [...] no entrañó el final histórico del colonialismo” (p. 44).

Además de la falsa ilusión moderna, se trata de un proceso que lleva consigo la introducción no sólo de prácticas o modas arquitectónicas, económicas y de consumo, sino también de discursos de odio que propician la marginación del sector indígena, del sector femenino y del sector pobre, poniendo de por medio el concepto de “desarrollo” como excusa. Así lo demuestran, además de las prácticas intervencionistas, los discursos que tienen como objetivo resaltar la superioridad étnica de unos mientras se hace menos a otros por condiciones biológicas y de origen. Lo anteriormente mencionado es ejemplificado en la película con la relación



FIGURA 5. Juan se detiene a admirar lo que no puede pagar. (*La jaula de oro*, Diego Quemada-Díez, 2013).

que en un principio tienen Juan y Chauk, donde, debido a los celos del primero, se trata al segundo como inferior por su condición de indígena totalmente ajeno al castellano; o cuando, en aquel primer intento fallido, son capturados y maltratados por la policía mexicana: en gran medida se trata de rasgos físicos, pero también de su lugar de origen, acentuado además por la secuencia del filme en la que son engañados y llevados con un capo guatemalteco, quien ordena al grupo separarse de acuerdo a su nacionalidad. Este discurso de las inferioridades etnológicas y raciales se propaga y cumple su misión final: materializarse a través de la segregación y negación de los sectores marginados por ser la existencia contraria, la existencia-conflicto de los ideales que giran en torno a la modernidad tardía: “el «otro» está bien [...] mientras este otro no sea realmente «otro» (Žižek, 2009, p. 57). Se trata de un pensamiento colonial sedimentado (Valencia, 2016) presente en las naciones sin poder hegemónico, expandido a través de los medios de comunicación que originan una cultura de odio colectivo, iniciada en el temor a ser tachados y responsabilizados como los seres que alteran la cotidianidad del idilio capitalista. La “masa nerviosa, irracional, quejumbrosa y atemorizada” (Mumford, 2011, p. 376) se enfrenta al temor de convertirse en el *no-ser* y encontrarse envueltos en las lógicas de tortura física propagadas por la *cultura del dolor* presente en los noticieros y la Internet, la cual inhibe la energía de acción social, trasladando esta misma a la propagación de

un discurso xenófobo, clasista, sexista y racista: esa es la (pos) política del miedo y su exitosa manipulación (Žižek, 2009).

Además, las distintas aspiraciones presentes entre los seres sin-estado son también una parte esencial de este anglocentrismo. A lo largo de la película se introduce la vista de la nieve, concretamente cuando Chauk está a cuadro: es el objetivo final, el “sueño” producido por el gigante imperialista del norte introducido a través de las distintas narrativas audiovisuales sobre cómo tiene que ser la vida, por ejemplo, en Navidad. Se trata de un sistema de aspiraciones que funcionan como los pilares de la espectacularización de la vida, construyéndose fundamentalmente sobre la negación de lo visible (Debord, 1995); construcciones capitalistas impregnadas y vendidas hacia el sur como sueños lejanos e inaccesibles que pueden ser vistos únicamente a través de las vitrinas [FIGURA 5], en los umbrales de un sistema que, mientras más ofrece, menos cabida da al acceso. Juan, Sara, Chauk, Samuel, y en suma, todos los personajes (tanto reales como ficticios) que los acompañan durante los 105 minutos que la obra tiene de duración, cargan con ser evidencias vivas del incumplimiento de la promesa capitalista, pues son víctimas del desplazamiento, la negación y el racismo, tanto laboral como étnico y de clase.

Al final de la historia Juan logra pasar a Estados Unidos y trabaja en una fábrica [FIGURA 6]. Una fábrica que empaqueta, sella y maneja cadáveres. La acumulación de cuerpos

FIGURA 6. Juan, esperando su turno para limpiar, admira el espectáculo de la mutilación animal en serie (*La jaula de oro*, Diego Quemada-Díez, 2013).



es igual a suciedad acumulada. Juan, como migrante centroamericano, no participa, pero es uno de los designados a limpiar; limpiar los restos de las demandas de la sociedad hiperconsumista, cada vez más numerosa; limpiar aquello que hizo el otro, es decir, responsabilizar al inferior; criminalizar al sub-alterno por los males sistemáticos cuando este no participa en ellos (y por eso no se le reconoce, por ello busca, a través de un desplazamiento, integrarse). En este caso, Juan es negado a participar al mismo tiempo que es responsabilizado de la suciedad. Y así podemos, en este análisis, volver al inicio de la película, cuando es introducido el personaje de Samuel: el pobre convive con lo que el capitalismo contemporáneo categoriza como inservible, con los restos [FIGURA 7], pues sólo a través de ellos es que puede acceder al “sueño americano” impuesto por el discurso globalizador.

La “jaula de oro” es aquí la construcción estadounidense de alambrados de inmovilización racista y xenófoba. Una jaula mercantil que imposibilita a los *no-seres* a través de un gran número de métodos, tanto físicos como psicológicos (espionaje, cateos ilegales, extorsión, etc.) llevados a cabo en la trastienda del supermercado más grande del mundo bajo la excusa de enfrentarse a “amenazas contra la nación”; el discurso se refuerza, de igual manera, a través de la construcción de narrativas patrióticas en los diversos medios audiovisuales, sobre todo en el cine, que cuenta con proyecciones gigantes simulando ser los espectaculares vistos a lo largo y

ancho de un viaje por carretera: las narrativas cinematográficas son utilizadas para una imposición mental que a sus actores les brindan un carácter mesiánico. Hollywood era “la fábrica de sueños”, pero ahora esa fábrica se expandió y se consolidó a través de la propaganda en redes sociales, en la cultura del cómic (base principal del cine de superhéroes) y en la espectacularización de la guerra, presentes en las producciones televisivas y de *streaming* que reafirman la posición benevolente del Destino Manifiesto, teniendo como objetivo que los grupos extranjeros puedan absorber la concepción de Estados Unidos como la “nación salvadora”, que se convierte en una adaptación moderna del profeta cristiano para sacrificarse en beneficio de los demás. No cabe duda que Estados Unidos está —alegóricamente hablando— hecho de oro, pero su historia impide percibirlo como la materialización de la libertad, un concepto sumamente internacionalizado. Por eso el título del filme es también significativo: definir como “jaula” (en castellano, además) a la auto-denominada “*The land of the free*”.

LA JAULA DE ORO: LA NARRATIVA DE UNA CRISIS (CONCLUSIONES)

El cuarteto de protagonistas en *La jaula de oro* se construye a través de la debilidad, y finalmente, como ejemplos de una serie de vulnerabilidades que se encuentran en el “fondo de la cascada de las identidades negativas” (Haraway, 2016, p. 18),



FIGURA 7. Entre pilas de basura y aves negras, Samuel y Juan se encuentran (*La jaula de oro*, Diego Quemada-Díez, 2013).

y que se aprecian en distintos momentos de la historia, desde el tratamiento que Juan le da a Chauk por no tener noción del castellano (llamándolo “indio ignorante”) hasta la manera en la que Sara es separada de sus compañeros por parte de los narcotraficantes que asaltan el tren. La figura del migrante se define, entonces, como una víctima de los distintos fenómenos globalizadores (los económicos, los culturales, los de consumo, los de la violencia) y de los conceptos que giran en torno a la modernidad, a la acumulación de capital y al progreso socio-tecnológico que lo obliga a despersonalizarse para acceder a los residuos que el sistema le tiene destinados como ser inferior; Samuel desiste, Sara es secuestrada y Chauk es asesinado. Sólo Juan pudo sobrevivir a la travesía, ahora atrapado en una jaula de oro, empequeñecido ante la infraestructura del mega sistema [FIGURA 8], evidenciando que a pesar de que haya podido llegar a su destino, no significa que haya traspasado esos muros —físicos y abstractos— de realentización social.

Por ello, *La jaula de oro* es una película que aborda diversas crisis, las cuales engloban y dictaminan en gran medida el fenómeno migratorio latinoamericano: la geografía de la insuficiencia, ilustrada por medio de la pobreza y exclusión en la que residen los protagonistas; la consciencia de la marginalidad a una edad temprana, dada la juventud de los personajes; la violencia de Estado, ejemplificada

a través de aquellas situaciones en las que los migrantes son sometidos por autoridades estatales, tanto burocrática como físicamente, y que tiene, además, sus orígenes en el racismo, el sexismo, el clasismo y la xenofobia, donde también entra la fuerza discursiva de las naciones hegemónicas y su presencia a los países latinoamericanos. El filme logra reunir todas estas cuestiones y las retrata en cada uno de sus protagonistas mediante ese miedo a *ser*, pues a lo largo de la historia el cuarteto busca con urgencia un escondite, una característica que se acentúa además porque el camino que recorren se encuentra rodeado de túneles y locaciones en abandono que guardan relación con ese conjunto de individuos excluidos y criminalizados.

Esta película logra profundizar en sus personajes, pero no a través de su historia de vida (al menos no explícitamente), sino mediante el tratamiento visual y narrativo que hace del fenómeno al que tiene como argumento principal, pues no lo hace de una manera superflua, sino que plasma esa persistencia individual y la crueldad de la travesía con un retrato cercano y visceral, haciendo una síntesis de elementos ficticios y reales que le brindan solidez a la credibilidad del relato. Una obra que evidencia ese carácter del *no-ser* a través de un principio similar al del documental *De Nadie* (Tin Dirdamal, 2005): cruzar México es para el migrante una pesadilla. ☹️



FIGURA 8. Juan dimensiona, a través de una valla de alambre, la infraestructura moderna que lo excluye y lo empequeñece (*La jaula de oro*, Diego Quemada-Díez, 2013).

Bibliografía

- ANDRADE Martínez, E. (2022). La frontera entre México y Estados Unidos: violencias e imaginación cultural. *KAMCHATKA Revista de análisis cultural*, 5-22.
- ARENDT, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén: Un estudio acerca de la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- AUGÉ, M. (2000). *Los «no lugares». Espacios del anonimato: Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BAUMAN, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós.
- BRADBURY, R. (2019). *Fahrenheit 451*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- BUTLER, J. y Spivak, G. C. (2009). *¿Quién le canta al estado-nación?: lenguaje, política, pertenencia*. Buenos Aires: Paidós.
- DE SOUSA Santos, B. (2022). *Poscolonialismo, Descolonialidad y Epistemologías del Sur*. Buenos Aires: CLACSO.
- DE VIVANCO, L. (2024). *Umbrales de la víctima: representaciones, construcciones y discursos*. Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara.
- DEBORD, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Naufragio.
- FARFÁN Hernández, R. S. (2012). *Durkheim, Sorel y el Pragmatismo: Estructura y funcionamiento del mito y la violencia de la sociedad moderna*. Ciudad de México: Plaza y Valdés.
- FATYASS, R. (2016). Stuart Hall: representación, ideología y hegemonía. *Sociales Investigata*, 144-150.
- HARAWAY, D. J. (2016). *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the late Twentieth Century*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- HEAMAN, E. (2019). 'We Only Want to Pay What is Fair': Capital, Morals and Taxes in Canada 1867-1917. En S. Berger y A. Pryzrembel (eds.), *Moralizing Capitalism: Agents, Discourses and Practices of Capitalism and Anti-Capitalism in the Modern Age* (pp. 111-133). Cham: Palgrave Macmillan.
- LINDÓN, A. (2020). La periferia: fragmentos inestables de la ciudad vivida. *Perspectiva Geográfica*, 15-33.
- LIPOVETSKY, G. (2007). *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. Barcelona: Anagrama.
- LIPOVETSKY, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- MUMFORD, L. (2011). *El pentágono del poder: el mito de la máquina (dos)*. La Rioja: Pepitas de calabaza.
- PARÍS Pombo, M. D. (2007). Racismo y nacionalismo: la construcción de identidades excluyentes. *Política y Cultura*, 53-76.

- POULANTZAS, N. (2007). *Poder político y clases sociales en el estado capitalista*. México: Siglo XXI Editores.
- RICOEUR, P. (2006). *Si mismo como otro*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- SPIVAK, C. G. (2010). *Crítica de la razón poscolonial: Hacia una historia del presente evanescente*. Madrid: Akal.
- THERBORN, G. (1989). *¿Cómo domina la clase dominante?: Aparatos de estado y poder estatal en el feudalismo, el capitalismo y el socialismo*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- TODOROV, T. (2007). *La conquista de América: el problema del otro*. México: Siglo XXI Editores.
- VALENCIA, S. (2016). *Capitalismo gore*. Ciudad de México: Paidós.
- ŽIŽEK, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.

Filmografía

- DIRDAMAL, T. [Director]. (2005). **De Nadie**. México: Producciones Tranvía.
- GARLAND, A. y Mendoza, R. (Dirección). (2025). **Warfare** [Película]. Estados Unidos, Reino Unido.
- QUEMADA-DÍEZ, D. [Director]. (2013). **La jaula de oro**. México/Guatemala/España: Animal de Luz Films/Kinemascope Films/Machete Producciones.
- RULFO, J. C. y Hagerman, C. [Directores]. (2008). **Los que se quedan**. México: La Sombra del Guayabo.
- TRUFFAUT, F. [Director]. (1966). **Fahrenheit 451**. Reino Unido: Anglo Enterprises/Vineyard Film.

ALDO ROMÁN MONTOYA MEDINA (México) es estudiante de la licenciatura en Historia por parte de la Universidad de Guadalajara. Se interesa por el uso del lenguaje cinematográfico como aparato crítico y de memoria en relación a su contexto socio-temporal.