

LA REPRESENTACIÓN DE LA MIGRACIÓN DE CENTROAMÉRICA A LOS ESTADOS UNIDOS EN EL FILM “LA JAULA DE ORO”, DE DIEGO QUEMADA-DÍEZ

Alessandro Rocco*

Abstract

Basado en numerosos testimonios recogidos en más de seis años de investigación, el film de Diego Quemada-Díez, “La jaula de oro”, relata la historia del viaje emprendido por cuatro adolescentes centroamericanos a través del territorio mexicano, con el sueño de llegar a Estados Unidos. En la historia se van alternando momentos de ternura y momentos de violencia. En esta comunicación presentamos un análisis del relato del film centrado en la fusión de empatía por los personajes y crudeza de los acontecimientos que caracteriza la narración, con el fin de construir un relato de denuncia que al mismo tiempo cautive al espectador. Asimismo se analizarán los elementos simbólicos que orientan poéticamente la recepción de la historia.

The Representation of Migration from Central America to the USA in the Film “La jaula de oro”, by Diego Quemada-Díez

Diego Quemada Díez’s movie “La jaula de oro” is based on numerous testimonies which have been put together in over six years of close survey. It is the story of four Latin-American adolescents moving across Mexico, trying to realize their dream of reaching the U.S. The research analyses the empathic cohesion developing among the characters vis-à-vis the crudeness of the events they meet, thus underlying and denouncing the horror of such situation. At the same time the research analyses the symbolic elements pointing to a poetic reception of the story.

Il racconto della migrazione dal Centroamerica agli Stati Uniti nel film “La jaula de oro” de Diego Quemada-Díez

Basato su numerose testimonianze raccolte in più di sei anni di ricerche, il film di Diego Quemada-Díez, “La jaula de oro”, racconta la storia del viaggio intrapreso da quattro adolescenti centroamericani attraverso il territorio messicano, guidati dal sogno di arrivare negli Stati Uniti. Lo studio analizza la fusione di empatia tra i personaggi e la crudezza degli avvenimenti come atto di denuncia di una terribile situazione. Al tempo stesso analizza gli elementi simbolici che orientano poeticamente la ricezione della storia.

* Università di Bari.

Debido a la magnitud que el fenómeno de la migración ha adquirido en las últimas décadas, enfocando aquí especialmente el área centro y norteamericana, no sorprende el gran aumento que ha tenido paralelamente la producción audio-visual sobre el tema. Según la crítica, puede hablarse de un género cinematográfico específicamente relacionado con la problemática de la frontera entre México y Estados Unidos y en general con la experiencia y la condición de los migrantes (Hernández Rodríguez 25). Si por un lado se ha propuesto la categoría del *border film*, centrado en la representación de algún aspecto de la frontera (Iglesias 234), más recientemente se ha identificado también «a new sub-genre of migration films: Central American/Mexican/US migration films» (Shaw 229), cuyos componentes básicos han sido resumidos en tres puntos: «the premigration context that triggers the decisions to depart one homeland; the journey or crossing; and the life of the immigrant in the new land» (Devenyx). En este ámbito, el film de Diego Quemada-Díez, “La jaula de oro” (México, 2013), se presenta como un discurso estético muy significativo, capaz de proponer una síntesis informativa y emocional de gran eficacia sobre la realidad de la migración contemporánea hacia los Estados Unidos.

En varias ocasiones el director del film ha subrayado dos aspectos muy relevantes de su realización. Por un lado, la intensa labor de documentación a la que él mismo se dedicó durante más de seis años, directamente de la voz y el testimonio de los migrantes; por otro, la decisión de encauzar dicha documentación en un film de ficción, y no en un documental, porque «en el documental alguien te cuenta algo que le ha pasado, en la ficción puedes reproducir ese evento, puedes hacer que el espectador viva esa experiencia a través de los personajes» (Quemada-Díez). Por lo tanto, confluyen en “La jaula de oro” dos aspiraciones complementarias: la voluntad de representar la realidad de la migración de la manera más fiel y honesta posible, a partir de testimonios directos; y el intento de elaborar la información de manera ficcional, para que el espectador pueda sentir la experiencia como en carne propia, a través de la narración. Se trata, entonces, de una puesta en escena y de una reconstrucción cinematográfica, y no filmación directa de hechos, pero que recrea acontecimientos que efectivamente ocurrieron, y que no son fruto de la fantasía del autor, aunque este los haya seleccionado y reorganizado narrativamente. Tratándose de una película de ficción, la construcción y la dinámica de los personajes son de fundamental importancia: en primera instancia, estos son parte de la entidad colectiva de los migrantes, luego adquieren la individualidad que garantiza su función de hilo conductor del relato y, sobre todo, de punto focal de la identificación y de la participación emotiva y afectiva del espectador.

Un relato de aventuras

El relato empieza presentando a los personajes en su contexto de origen, cuando ya su decisión de partir está tomada. En cuatro secuencias vemos por primera vez a Juan, Sara y Samuel; este último en segundo plano, mientras que Sara aparece en la secuencia más larga y, de hecho, más significativa en términos de empatía. El estilo narrativo del film aprovecha magistralmente el poder de síntesis y condensación simbólica de las imágenes, depurando todo pasaje innecesario gracias al uso constante de elipsis y omisiones que marcan el ritmo del relato. Es así que, omitiendo toda información sobre sus familias, sin diálogos o explicaciones, la narración muestra la miseria de la que los personajes han decidido huir: una barriada pobre de Guatemala, junto a un enorme tiradero del que muchos viven recogiendo basura, con pobres barracas, como la de Juan, que el personaje abandona sin mostrar nostalgia. La ausencia de saludos o despedidas, si por un lado se explica por el tono anti-enfático del film, por otro subraya la soledad de los jóvenes, que al parecer no tienen en el mundo a nadie más que a sí mismos. Este aspecto contribuye a centrar desde un principio la atención del espectador en los personajes, suscitando la empatía y la ternura por unos adolescentes que, a pesar de su joven edad y sin tener a nadie, están dispuestos a intentar una travesía ardua y riesgosa. La secuencia clave en este sentido es, como decíamos, la que presenta a Sara: la cámara la sigue y la muestra en sus gestos de cortarse el pelo, apretarse el seno con una venda y disfrazarse de varón, terminando la operación con la asunción de una píldora anticoncepcional. La cercanía y la intimidad de la mirada fílmica son inseparables de la violencia potencial que se evoca: la necesidad de la joven de negar su identidad femenina y de tomar precauciones ante el riesgo concreto de ser violada.

La dinámica de los personajes se enriquece pronto con la aparición de otro joven migrante que entra en relación con el grupo a partir de una condición de alteridad. Se trata de Chauk, un indígena tzotzil, cuya entrada en escena provoca dos distintas reacciones en el grupo inicial: Juan rechaza a Chauk con claros matices racistas, mientras que de parte de Sara y Samuel hay abertura y disposición a la comunicación. Analizando la dinámica interna del grupo que así se forma, podemos notar ciertas diferencias en cuanto al rol y a la posición de cada uno de los personajes. Aun jugando un papel muy relevante, como veremos, especialmente por su sensibilidad indígena, Chauk es presentado en el film desde la otredad, lo cuál no le permite ocupar una posición claramente protagónica. Por su parte, Juan va adquiriendo matices negativos cada vez más evidentes a medida que su hostilidad contra Chauk se hace más directa y violenta, y por lo tanto atrae menos la simpatía del espectador. Es Sara, entonces, quien ocupa el punto focal de la identificación narrativa, sobre todo cuando activamente se

opone a la actitud de Juan y se abre a la comunicación con el recién llegado Chauk, incluyéndolo en el grupo. Resumiendo brevemente, a partir de su primer encuentro en el tren de carga, entre Chauk y Sara se desarrolla un diálogo que constituye un verdadero encuentro intercultural e inter-lingüístico, mientras que Juan agrede al que para él es un intruso con insultos y empujones. Con la renuncia al viaje de Samuel, la relación triangular entre los personajes se hace más evidente: Juan trata de alejar definitivamente a Chauk con violencia, pero encuentra la decidida oposición de Sara, quien impone la condición de viajar los tres juntos. Se evidencia así muy claramente el papel activo y éticamente positivo del personaje femenino, que se coloca al centro de la escena, por así decir, atrayendo la identificación y la participación del espectador.

Uno de los aspectos más relevantes de la construcción dramática de "La jaula de oro" es que la primera mitad del film se centra en el viaje de aventuras de los jóvenes y en sus relaciones personales y sentimentales: «la forme du récit d'aventures, avec ses obstacles à franchir, ses pièges inattendus, ses personnages de 'méchants', est un moyen habile de captiver le spectateur» (Valens 34). Los personajes juegan, se divierten, se conocen, se enamoran y se pelean, casi olvidándose de su condición de migrantes expuestos a todo tipo de dificultades y peligros. Por ejemplo, cuando el grupo se detiene unas horas en un pueblo mexicano, el juego caracteriza muy claramente la situación: Sara y Samuel montan un espectáculo callejero de mimos; luego todos gastan parte del dinero recolectado en fotografías con fondos de los Estados Unidos y del 'Far West'. Nótese que estas escenas de diversión no solo provocan la simpatía del espectador, sino que evidencian implícitamente el 'sueño americano' de los personajes. La dinámica de sus relaciones, como ya se ha dicho, va delineándose alrededor del encuentro cada vez más íntimo entre Chauk y Sara. En dos ocasiones la chica y el joven intercambian palabras en sus respectivas lenguas, a partir del saludo tzotzil, «¿K'uxi elan avo'onton?», '¿Cómo está tu corazón?' ("La jaula de oro"). Cuando Sara le revela a Chauk su identidad femenina, este le habla de algo muy importante para él que ella no logra entender, pero que el espectador puede intuir: la nieve. En otra secuencia alegre y despreocupada, Sara y Chauk se divierten mirando a Juan tratando más o menos torpemente de robar una gallina. Aquí se da la oportunidad para caracterizar más profundamente la identidad cultural de Chauk, ya que sus gestos de acariciar y hablarle dulcemente al animal antes de tirarle suavemente el cuello, sin provocarle casi dolor, parecen representar la sensibilidad indígena de respeto y búsqueda de armonía con la naturaleza. Más adelante, cuando los tres trabajan en una plantación tras escapar de una redada de la policía migratoria, sus relaciones adquieren un matiz más claramente sentimental y sexual: Chauk se ha enamorado de Sara y la desea, pero también Juan la quiere. La complicación amorosa culmina du-

rante una fiesta en la plantación, y se resuelve en la dinámica del baile entre los tres chicos. Al principio parece que Sara está más en sintonía con Chauk, pero en cierto momento este se ensimisma, cerrando los ojos, y no se da cuenta de que Sara y Juan se abrazan y se marchan juntos. La narración orienta claramente la atención del espectador hacia la evolución ulterior de la dinámica sentimental entre los personajes, ya que al día siguiente Sara busca a Chauk ansiosamente por todo el campamento, y lo encuentra explicablemente enojado con ella. Luego, al retomar el viaje en tren, la chica sigue intentando llamar su atención y recuperar su confianza. Todo parece indicar que el relato va a seguir ajustándose al modelo del viaje de aventuras.

La irrupción de la violencia

Sin embargo, la verdadera estrategia narrativa del film se basa en un drástico cambio en el tono de la narración, con la irrupción traumática del relato de la violencia que sufren los migrantes. Elementos de narrativa de la violencia aparecen ya en la primera mitad del filme, cuando se muestra la actuación de la policía migratoria, con sus métodos corruptos y brutales, pero los personajes no resultan afectados de manera irremediable. En cambio, a la mitad del relato, una secuencia de enorme suspense e impacto dramático impone un nuevo paradigma narrativo. Sara es secuestrada, junto con otras mujeres, por un grupo de mafiosos que asaltan el tren, a pesar de la vana reacción tanto de Juan como de Chauk, quienes resultan heridos y son abandonados en el camino. «L'attaque des trafiquants prend par surprise les personnages comme elle saisit le spectateur; celle qui semblait être le personnage principal est éjectée de l'intrigue», observa Valens (34). La secuencia constituye un dispositivo narrativo muy eficaz, ya que provoca en el espectador un sentimiento de angustia que se aproxima lo más posible, como experiencia ficcional, a la experiencia de los migrantes en la realidad, en virtud del mecanismo de identificación y participación afectiva consolidado en el relato hasta este momento. Además, eliminando a la protagonista de la trama, el film no solo rompe el modelo narrativo que se había impuesto de manera estable, sino que parecería no responder ya a ningún paradigma o criterio de construcción narrativa, sino a la reproducción de la realidad tal como es. Se da así un salto cualitativo relevante en la dimensión estética del film, ya que ahora ficción y discurso narrativo parecen coincidir con la representación directa y sin mediaciones de lo real. Esto se confirma al no plantearse la búsqueda de la protagonista como nuevo objetivo del relato, lo que respondería a la pauta de un modelo narrativo compensatorio y potencialmente tranquilizador, aunque sin duda presente en la expectativa del espec-

tador: es como si la crueldad de la realidad se impusiera sobre las exigencias de la ficción. Esta, sin embargo, requiere siempre cierto nivel de coherencia, que aquí se da de manera retrospectiva: la desaparición de la protagonista remite, más que a su futuro rescate, a su presentación, cuando ya se evocaba la violencia de género como potencialidad y previsión. Por lo tanto, frustrándose la esperanza de que la protagonista reaparezca, la única opción es aceptar un destino ya escrito desde el inicio, con el que el ciclo del personaje se cierra definitivamente.

A partir de este momento, en el viaje ya no volverá a haber momentos de alegría, ternura o diversión. En la segunda parte del film, el relato se concentra en la necesidad, compartida tanto por los personajes como por el espectador, de asumir el trauma de una realidad muy distinta a la que se había presentado hasta ahora. La aparición del padre Solalinde y de su labor a favor de los migrantes parece responder a la necesidad de balancear la dureza de la realidad representada, mostrando que también existe la solidaridad y la hermandad. Significativamente, en el albergue del padre que lucha por defender y socorrer a los migrantes, Chauk pronuncia su primera palabra en español, 'hermano', dirigiéndose a Juan. Aunque este le responde que «yo no soy tu hermano», queda claro que la relación entre ellos está tomando un nuevo camino solidario. Otra secuencia parecería estar dedicada a elaborar el luto por Sara: sobre el tren, uno de los migrantes empieza a recitar una plegaria que es casi un rito funerario, mientras la luz al final de un túnel se aleja hasta desaparecer en la oscuridad. Después de esta imagen podemos decir que la muerte de Sara se asume definitivamente, y nunca más se volverá a nombrar o habrá más rastro de ella. El interés del relato se desplaza entonces hacia el itinerario, todavía lleno de crueles sorpresas, que siguen los dos jóvenes que han quedado del grupo inicial, y que es, paralelamente, un camino de transformación de Juan, a partir de su relación con Chauk. La herida que sufre el joven por mano de los mafiosos que secuestran a Sara podría verse como el momento en el que empieza a darse el cambio; como si, al ser atendido y curado por Chauk, Juan volviera a nacer con un nuevo carácter. No solo abandona su actitud agresiva contra el que antes llamaba con desprecio «indio ignorante», sino que llega a ofrecer su vida para salvar la del amigo. Se trata de otro momento fundamental del relato, en el que por un lado se profundiza en la representación de la violencia que sufren los migrantes, pero al mismo tiempo se activa un modelo narrativo basado en la consagración heroica del personaje, capaz ahora de contrastar la adversidad y superar los peligros, no sin la ayuda de la fortuna. En la secuencia en cuestión, que ocupa la parte central de la segunda mitad del film, Juan y Chauk son engañados por la falsa promesa de trabajo de un joven que colabora con otro grupo mafioso, liderado por un guatemalteco apodado

‘Vitamina’, y caen en sus manos. Gracias al golpe de suerte de ser coterráneo del mafioso, Juan queda libre, pero ante la posibilidad de seguir su camino abandonando a Chauk, decide volver para rescatarlo. La prueba que debe superar el personaje para alcanzar su estatura heroica pone en juego su propia vida, pues el mafioso lo obliga a elegir entre morir él o dejar que muera su amigo. Como la secuencia de la desaparición de Sara, esta también presenta un momento de intensa suspense, pero su resolución es positiva, y los dos chicos salen libres y sin heridas. De esta manera, revelando un valor y una solidaridad hasta ahora insospechadas, Juan toma directamente en sus manos el rol de protagonista del relato, además de su destino.

El símbolo de la nieve

Con la secuencia anterior la transformación de Juan se completa, y al mismo tiempo su relación con Chauk deja de ser problemática, pues se entiende que ya están unidos y comparten los mismos sentimientos de ayuda mutua y hermandad. La atención se desplaza entonces hacia el objetivo final del viaje: llegar a los Estados Unidos. La narración resume lo que falta del camino hasta la frontera con una secuencia de gran belleza visual y musical, y termina con una imagen que sintetiza estupendamente el fin del recorrido: después de una serie de tomas del tren de carga atravesando el país con los migrantes, aparece un tren de juguete que atraviesa puentes y montañas bajo la nieve, contemplado en una vitrina por Juan y Chauk, por fin otra vez sonrientes. La escena es de gran densidad simbólica, pues concentra una serie de evocaciones y asociaciones fundamentales para el relato. Además del obvio significado del fin del viaje, el tren juguete le devuelve a los personajes una mirada infantil y una capacidad de ilusión en contraste con la dura realidad vivida en el tren real. En este sentido, reafirma la fuerza del sueño propia del carácter adolescente de los personajes, a pesar de las experiencias dolorosas que amenazan con destruir toda posibilidad de soñar. Por otra parte, el juguete representa también el deseo de los chicos, ofreciéndose como símbolo de lo que los empuja a partir hacia el norte. En este sentido, hay otro elemento más complejo y poético que simboliza el deseo o la esperanza de un lugar donde la vida pueda ser mejor, y que adquiere casi tonalidades míticas: la nieve. Como observa Keizman «cada película concibe su imagen clave, en una búsqueda por superar el posible agotamiento temático y, sobre todo, ensayar nuevas dimensiones afectivas e interpretativas del fenómeno migratorio» (párrafo 26). Aquí, se trata de un símbolo que la narración ha ido construyendo a lo largo de todo el film, a través de la inserción de una serie de breves secuencias de nieve cayendo en la noche, siempre con el mismo fondo

musical, y siempre vinculadas a una toma de Chauk durmiendo, para indicar que representan lo que está soñando. Esto se confirma cuando el joven tzotzil, hablando con Sara, imita la nieve con las manos y trata de explicarle cómo se dice en su lengua ('taíf'), sin que ella logre entender. Se entiende entonces que, por alguna razón, para Chauk el móvil del viaje al norte se relaciona con el sueño de la nieve, lo que le otorga a su búsqueda un matiz poético muy peculiar, que se asocia con el carácter y la cultura indígena del personaje. Frente al tren juguete, Chauk vuelve a pronunciar el nombre de la nieve en tzotzil, y Juan ahora entiende, compartiendo así, de alguna forma, el sueño del amigo. Esta comunicación, a la vez tan simple y tan profunda, permite que la nieve siga funcionando como elemento simbólico también en la parte final del film, adquiriendo nuevos valores decisivos para la conclusión del relato.

La jaula de oro

La última parte de la narración está dedicada al último obstáculo, pasar del otro lado de la frontera. Las tomas evidencian el carácter anónimo y violento de la constitución del suelo norteamericano como territorio prohibido para los condenados de la tierra. Un corte de montaje yuxtapone la imagen de los chicos mirando el tren juguete con las manos aplastadas sobre una vitrina, y la de las manos de Chauk acariciando las gruesas rejas de la alta barrera que separa México de Estados Unidos. Una serie de planos en sucesión muestra desde distintos puntos de vista la extensión del muro, que atraviesa todo el desierto, perdiéndose en el horizonte. Del lado mexicano hay barracas, niños pobres jugando. Del lado norteamericano se alcanzan a ver solo patrullas, helicópteros que vigilan. A pesar de todo, Juan y Chauk logran encontrar quien los haga cruzar, a través de una serie de túneles, hasta territorio norteamericano. El atravesamiento no es ni simple ni breve: hay que pasar varios túneles y varias franjas de control constantemente patrulladas, aprovechando los pocos instantes del cambio de turno, siempre con el riesgo de que los faros de los helicópteros los descubran. La imagen del último túnel también se carga de valor simbólico, enfatizado por la inserción de las voces en *over* de Juan y de Chauk hablando de lo que sienten en la inminencia de llegar por fin al otro lado: los personajes, encerrados en la obscuridad del túnel, se precipitan hacia la luz, y simbólicamente parecen renacer a una nueva vida. Pero el optimismo de Juan («Todo va a salir bien y vamos a llegar hasta donde queremos» dice su voz) nuevamente va a estrellarse contra la dura realidad. En primer lugar, los coyotes los dejan a pie en el desierto. Luego, mientras los chicos caminan, un sorpresivo, repentino y certero disparo mata a Chauk. Nada pre-

para narrativamente este acontecimiento, que constituye una sorpresa brutal para el espectador y establece un contraste total con lo evocado a la salida del túnel, es decir el cumplimiento de los sueños, la llegada al destino del viaje. Sin embargo, la muerte de Chauk es coherente con la estética del film, constituida por la alternancia dialéctica entre modelos narrativos distintos, como el del viaje de aventuras, el del protagonista-héroe que vence los obstáculos y consigue alcanzar su objetivo, o el de la dura realidad que se impone sobre los personajes. Como en el caso de Sara, también en el de Chauk puede detectarse una estructura predictiva en la trayectoria del personaje, ya que en la primera aparición de la policía migratoria mexicana un agente le había apuntado la pistola a la cabeza, evocando su muerte violenta. Pero más en general, las breves tomas del franco tirador que mata a Chauk denuncian de manera sintética y precisa el carácter fundamentalmente homicida del control de la frontera que se ha impuesto en los Estados Unidos, y que probablemente es responsable, en última análisis, también de todas las vejaciones y violencias que los migrantes sufren ya en territorio mexicano. Además, toda la breve representación de lo que Juan encuentra al escapar del franco tirador y llegar a una ciudad, transmite el contraste entre el 'sueño americano' del protagonista y una realidad mucho más triste y sofocante. Juan aparece al margen de una metrópolis, observando los viaductos y autovías, luego contemplando una fábrica tras las rejas que la encierran: la 'jaula de oro' del título del film. Difícil no reparar en la carga metafórica del lugar donde encuentra trabajo Juan: una fábrica de carnes, en la que los trozos de carne parecen remitir a los trabajadores mismos, mano de obra barata y desechable de la que se nutre la economía del occidente opulento. Además, el protagonista se encuentra en el último eslabón, al margen de la máquina productiva, pues se le encarga solo de recoger los desperdicios al final del turno. Como nota Mora Ordoñez, «la ilusión acerca de Estados Unidos como el paraíso del trabajo bien remunerado dura apenas unos instantes» (párrafo 19). Todo ello problematiza el hecho de haber llegado al destino final del viaje, que en todo caso también puede ser interpretado como una oportunidad, lograda al costo de una travesía infernal en la que otros, muchos otros, han perdido la vida. Es posible que sea este el significado que adquieren ahora las imágenes del sueño de Chauk que reaparecen al final de la película, desde el punto de vista de Juan, de noche en una calle solitaria. Al contemplar la nieve, es probable que Juan recuerde a su amigo tzotzil y a su querida Sara. Pero junto con estos, el espectador intuye que se están representando simbólicamente las vidas de todos los migrantes que ya no están, o de todos, en general, los que parten sin saber lo que los espera. Son como copos de nieve que caen en la noche y no dejan rastro. Pero suscitan preguntas: ¿quién los recuerda? ¿quién los reivindica?

Bibliografía citada

- Betina, Keizman, “Relecturas (cinematográficas) de la migración mexicana”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 23 (2012). Publicado el 6 de septiembre de 2012 (consultado el 1 de septiembre 2014).
- Deveny, Thomas G. *Migration in Contemporary Hispanic Cinema*. Lanham: Scarecrow Press. 2012.
- Hernández Rodríguez, Rafael. “La frontera como tema en el cine mexicano”. Ingler Susanne and Thomas Stauder (eds.). *Negociando identidades, traspasando fronteras: tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*. Frankfurt am Main: Vervuert. 2008: 23-37.
- Iglesias, Norma. “Reconstructing the Border. Mexican Border Cinema and Its Relationships to Its Audience”. Johanne Hershfield and David R. Maciel (eds.). *Mexico's Cinema. A Century of Film and Filmmakers*. Wilmington: Scholarly Resources. 1999: 233-247.
- La jaula de oro*. Pressbook. México (2013).
- Mora Ordóñez, Edith. “Narrativas del cine sobre el viaje migratorio mexicano: lenguaje simbólico y realidad social”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 23 (2012). Publicado el 6 de septiembre de 2012 (consultado el 1 de septiembre 2014).
- Quemada-Díez, Diego. “Conferencia de prensa”. 35 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, 14 de diciembre de 2013.
- Shaw, Deborah. “Migrant Identities in Film: Migrations from México and Central America to the United States”. *Crossings: Journal of Migration and Culture*, 3 (2012), 2: 227-240.
- Valens, Grégory, “Diego Quemada Díez. Rêves d’or”. *Positif*, 634 (Décembre 2013): 33-40.

Filmografía

- Quemada-Díez, Diego. “La jaula de oro”. México-Guatemala-España. 2013.