

Documentar la realidad
Cruce de géneros y fronteras en América Latina
editado por Oswaldo Estrada y Laura Alicino

Testimonio documental

El documental *Aguilas*: historia de una génesis

Maite Zubiaurre
University of California, Los Angeles

Abstract This reflection describes the inception and development of *Aguilas/Eagles*, a short documentary directed and produced by Kristy Guevara-Flanagan and Maite Zubiaurre in 2021. This award-winning documentary narrates how a group of volunteers searches for the bodies of undocumented migrants in the Arizona desert.

Keywords Documentary. Aguilas. Undocumented migrants. Violence. Mexico-US border.

Aguilas/Eagles es un documental corto, dirigido y producido por Kristy Guevara-Flanagan y Maite Zubiaurre en 2021, que narra una operación de búsqueda y rescate de los cuerpos de migrantes indocumentados que fallecen en el desierto de Arizona. Huelga decir que los protagonistas indiscutibles del documental son los migrantes, los miles de migrantes que pierden la vida al cruzar la frontera de México con Estados Unidos, pero también *Aguilas del Desierto/Desert Eagles*, una organización sin afán de lucro cuya misión, desde su creación en el 2012 es no cejar en el empeño por recuperar los restos migrantes y de esa manera traer cierto grado de paz y consuelo a las familias en México, Centroamérica y los Estados Unidos.¹

Aguilas recibió una veintena de galardones y fue seleccionado para la lista corta de los Oscar en el 2022. Su éxito y resonancia internacional es prueba fehaciente del intenso y justificado interés que suscita la migración y el desplazamiento forzoso como uno de los grandes y gravísimos desafíos de nuestro tiempo y su dimensión global.² También global y extendida es la más grave consecuencia de ese éxodo masivo, la muerte. Según las estadísticas recogidas en el *Migrant Data Portal*,

desde el 2014 hasta el 2023, se han registrado más de 4,000 muertes anuales a lo largo de las rutas migratorias en todo el mundo. El 2023 fue el año más letal, con más de 8,000 muertes registradas. [...] Es importante notar, sin embargo, que las cifras mencionadas son tan solo un cálculo aproximado y mínimo, puesto que la mayoría de las muertes a nivel mundial permanecen sin registrar. (2023)³

Como todos los documentales, como toda creación, sea esta cinematográfica o no, *Aguilas* lleva inserta la historia de su génesis, y esa es la historia que este breve ensayo quiere contar, porque en ella

1 Para más información sobre *Aguilas del Desierto/Desert Eagles* remitimos al siguiente enlace: <https://aguilasdeldesierto.org/>.

2 Para más información sobre *Aguilas*, remito a su página oficial: <https://www.aguilasdocumentary.com/> así como a las siguientes entrevistas: «Conversation with filmmaker Carl Deal, Kristy Guevara-Flanagan, and Maite Zubiaurre» (Deal 2022); «Conversation with filmmaker Almudena Carracedo, Kristy Guevara-Flanagan, and Maite Zubiaurre» (Carracedo 2022); «The filmmakers of Oscar-shortlisted short *Aguilas* talk about their experiences making the film» (Film School Radio with Mike Kaspar 2021); «A Conversation with the Directors of OSCAR-Shortlisted Docs, *A Broken House* and *Aguilas*» moderated by Alessandro Ago (2022), Director of Programming, USC School of Cinematic Arts; «Aguilas-Co-directors Kristy Guevara-Flanagan and Maite Zubiaurre—2022 Oscar Shortlisted for Documentary Short», Podcast hosted by Mike Kaspar (Film School Radio with Mike Kaspar 2022); «Entrevista a Kristy Guevara-Flanagan and Maite Zubiaurre, realizadoras del documental *Aguilas* (2021)» (Ruberto 2022); «Q&A with Maite Zubiaurre about her short documentary *Aguilas*, recently shortlisted for the 94th Academy Awards» (Chakrabarti 2022).

3 Véase <https://www.migrationdataportal.org/es/themes/muertes-y-desapari-ciones-de-migrantes>.

hallaremos también respuestas a tres interrogantes fundamentales: qué significa documentar; por qué decidimos Kristy Guevara-Flanagan y yo, como directoras de *Aguilas*, documentar la realidad de la muerte migrante con la cámara; y, finalmente, cuáles son los imperativos éticos y estéticos-eto-estéticos que gobernaron nuestro trabajo de dirección y de producción.

Comencemos diciendo que la fuerza motriz iniciadora de *Aguilas* fueron los desechos, mejor dicho, las reflexiones alrededor de esos objetos que los migrantes dejan atrás durante su penoso viaje y que la xenofobia estadounidense ha dado en llamar ‘*migrant trash*’ o ‘basura migrante’. En efecto, en mi libro, *Talking Trash. Cultural Uses of Waste* (2019) y en la versión en castellano que nace de mi propia traducción y adaptación, *Basura: usos culturales de los desechos* (2021), hago referencia específica a los numerosos y obstinados artículos y notas de prensa que acusan a los migrantes de cubrir de basura la franja fronteriza que separa México de Estados Unidos y de causar una crisis medioambiental en los vastos parajes desérticos de Arizona, Texas, Nuevo México y California.

En *Aguilas* hace acto de presencia inevitable esa ‘basura migrante’ (cobijas, botas, chamarras, bidones de agua) pero, además, adquieren esos desechos en el contexto del documental poderosa fuerza simbólica. Así, una cobija parduzca y polvorienta no es *solo* una cobija: en primer lugar, es prueba tangible que delata el paso de los migrantes, pero va incluso más allá, puesto que nos ayuda a entender que los migrantes pernoctan en el desierto y se ven expuestos a las temperaturas extremas de la noche. En una de las escenas del documental, uno de los voluntarios de *Aguilas* recoge del suelo unos negros bidones de agua unidos por una sogá (los bidones son negros y no transparentes para que el resplandor del sol o de las linternas de la ‘migra’ no delate la presencia de los migrantes), y nos explica que el agua de esos bidones se acaba muy pronto, «y que entonces es cuando los migrantes comienzan a batallar».

Así como la cobija y la vieja chamarra que también aparece en el documental nos alertan sobre el frío y el riesgo de morir de hipotermia, los bidones por otra parte nos hablan de la sed de los migrantes y de las consecuencias letales de la hipertermia y la deshidratación. Por fin, la cámara se detiene en unas viejas botas abandonadas, y esas botas nos hacen pensar en los largos y penosos recorridos que implica la migración, y en cómo unos zapatos rotos que ya no sirven e impiden andar son las más de las veces una sentencia de muerte.⁴

⁴ Jason de León, en su libro pionero *The Land of Open Graves. Living and Dying on the Migrant Trail* (2015) se sirve de la antropología y la arqueología de lo contemporáneo para hacer un análisis cuidadoso e iluminador de los artefactos migrantes como exponentes infalibles y específicos del sufrimiento de los migrantes. Entre los ejemplos, siempre sobrecogedores, que refuerzan su tesis está el de un par de tenis con la suela

Las cosas ‘pequeñas’, como son esas prendas y objetos personales de los migrantes, y como lo son también la vegetación escasa y los cuerpos inertes, ofrecen un contrapunto, en su menuda concreción, a la inmensidad del desierto. En una entrevista con Laura Ruberto, esta comenta:

La película sorprende por la forma en que transmite una sensación de inmensidad pero, al mismo tiempo, el espectador no sabe realmente dónde comienzan y terminan las fronteras. ¿Cómo construyeron esta conciencia espacial a través de sus estrategias de filmación y edición? (Ruberto 2022)

A esa pregunta respondo de la siguiente manera:

El desierto es así, vasto, inconmensurable, sin que se dibujen sobre él las fronteras políticas. Era importante para nosotras reflejar esa vastedad abrumadora (vastedad letal) y vacía de demarcaciones, esa sensación de que el desierto no acaba, de que se extiende infinitamente, de que el horizonte se aleja siempre, inalcanzable, de que, para los migrantes perdidos en esa vastedad, ‘cruzar al otro lado’ se vuelve muchas veces empresa imposible que se paga con la muerte. Para reflejar cinematográficamente esa realidad espacial quisimos que la cámara se aplicara en filmar amplios paisajes panorámicos del desierto, pero combinándolo siempre con tomas de cerca, tomas de la tierra polvosa, de la vegetación exigua, de ese palo verde que apenas ofrece sombra, tomas nunca espectaculares o grandiosas, sino del tamaño humilde siempre del ser humano; ver con la cámara lo que ven los migrantes y quienes los buscan, las piedras, numerosas e irregulares, que dificultan el paso y amenazan con romper piernas y torcer tobillos, los matorrales espinosos y densos, las acumulaciones apretadas de chollas y saguaros, los arroyos sin agua, y, si se levanta la vista, el cielo abrasador y blanco antes que azul, el horizonte siempre igual, los cerros siempre idénticos, ese desierto que no lleva la marca de una frontera o muro, que es frontera él mismo, altísimo (larguísimo) muro horizontal y mortífero. (Ruberto 2022)

El contraste visual entre lo inabarcable y lo cercano y menudo, entre lo que es ‘natural’ al desierto y lo que ingresa en él como entidad foránea (¿por qué hay, en el desierto, chamarras abandonadas, botas, bidones, cobijas? ¿por qué se momifica bajo el sol, la carne humana, y

despegada e ‘intervenidos’ por una migrante anónima: en un esfuerzo por seguir andando y salvar la vida, esta se sirvió de unas agujetas y del tirante de un brasier para amarrar la suela a los zapatos.

blanquean los huesos de los migrantes?) es, pues, uno de los recursos fílmicos más señeros del documental, que además contribuye deliberadamente a sugerir el sinsentido e impuesta artificialidad de la frontera. Como señala Kristy Guevara-Flanagan

la ‘frontera’ propiamente dicha, en esos parajes tan remotos [y tal y como los retrata *Aguilas*], no parece tan evidente y es más bien porosa. Los conceptos de ‘frontera’ o de ‘cruzar la frontera’ se vuelven visualmente absurdos en medio de esa inmensa y salvaje expansión del desierto. (Ruberto 2022)

Como ya he dicho, una de las herramientas de las que se sirve *Aguilas* para documentar la realidad de la muerte migrante es el significado poderosa y sobrecogedoramente simbólico que emana de las pertenencias abandonadas a lo largo de la frontera, en contraste siempre con la inabarcable vastedad del desierto que las aloja. Pero en esos ‘menudos’ objetos personales radica también el origen y la génesis de *Aguilas*, y fueron precisamente esos artefactos y prendas textiles desechados los que me trasladaron del aula a la morgue y de la morgue al desierto y a la heroica labor humanitaria de *Aguilas del Desierto*.⁵

Durante un seminario de posgrado sobre culturas materiales de la frontera que impartí en primavera de 2015 como parte del programa interdisciplinario de la Urban Humanities Initiative (UHI) de UCLA patrocinado por la Mellon Foundation, les hablé a mis estudiantes de mis investigaciones, y de cómo ese libro que estaba escribiendo sobre los desechos y sus usos y significaciones culturales iba también a incluir una sección o capítulo sobre la así llamada ‘basura migrante’. Los estudiantes se mostraron profundamente interesados y comprendieron enseguida que el significado de esos objetos iba mucho más allá que su ‘mera’ materialidad. Sin embargo, quisieron dar un paso más y averiguar en qué medida esas pertenencias personales contribuyen a la identificación de las víctimas. Impulsada por la pregunta de mis estudiantes, y durante la misma sesión en que surgió la interrogante, sugerí que enviáramos un correo electrónico al doctor Gregory Hess, el médico forense a cargo de la dirección

5 Es importante notar que a ambos lados de la frontera sur de los Estados Unidos se extiende una tupida y compleja red de asistencia a los migrantes, que incluye no solo a las organizaciones humanitarias, sino también a los artistas entregados a dar visibilidad a la realidad de la diáspora y la migración forzada. *Aguilas del Desierto* pertenece a esa red o ‘ecologías del cuidado migrante’, como lo llama un proyecto hospedado por New York University (*Ecologies of Migrant Care*, <https://ecologiesofmigrantcare.org/>), y es parte sustancial igualmente de lo que puede designarse como ‘empatía forense’, en referencia a esa red de ayuda que se centra en la muerte migrante.

de la morgue de Tucson, Arizona, cuya designación oficial es la Pima County Office of the Medical Examiner (PCOME).

Destaca la PCOME por su labor ejemplar y aquilatada en el asunto específico de la muerte migrante y los esfuerzos de identificación, y, en efecto, la respuesta del doctor Hess no se hizo esperar: todavía no había concluido la sesión de nuestro seminario, cuando recibimos de él un mensaje invitándonos a acudir a una cita con él. Me refiero a Jonathan Crisman, ahora profesor de la Universidad de Arizona y entonces director asociado de la UHI. Aceptamos esa invitación, y esta me cambió para siempre la vida y la orientación y naturaleza de mis investigaciones académicas.

Decidí que, a partir de entonces, mi trabajo como investigadora iba a centrarse en la migración y la muerte migrante. Y tomé otra decisión añadida, a saber, la de buscar otro medio expresivo, más allá de la monografía académica, para dar expresión a una realidad urgente e invisibilizada que exigía un género de impacto más inmediato. Cuando conocí a *Aguilas del Desierto*, una de las piezas fundamentales en esa 'ecología de la ayuda migrante' que se extiende a lo largo de la frontera, y me sumé a la organización como voluntaria, mi intención adquirió dimensiones más concretas. Solicité la colaboración de mi colega Kristy Guevara-Flanagan, documentalista y profesora de la escuela de cine de UCLA, y le propuse que dirigiéramos un documental corto que relatara muy someramente una jornada de búsqueda y rescate de *Aguilas del Desierto*.

Como digo, el primer contacto con la pavorosa realidad de la muerte migrante ocurrió en la morgue, y lo que esta mostró sin tapujos dejó en mí una impresión imborrable. El ensayo que escribí para *Nexos* titulado «Los migrantes muertos de Arizona» se nutre de esa sobrecogedora visita y comienza de la siguiente manera:

Nunca olvidaré a ese muchacho que vi tendido sobre una camilla de la cámara frigorífica del “Pima County Forensic Science Center”, la morgue de Tucson, Arizona. Los forenses lo identificaron como UBC o “Undocumented Border Crosser” y le calcularon unos 17 años. Era menudo, tenía la cabeza ladeada, un negro rizo sobre la frente y, tras los labios entreabiertos, el brillo de una dentadura muy blanca: parecía un niño dormido, también un Cristo doliente. Llevaba muerto apenas dos o tres días, quizá menos. (Zubiaurre 2019)

Los restos mortuorios de los migrantes que ocupan más de un ochenta por ciento de las dos cámaras frigoríficas de la morgue de Tucson llegan a esta en diferentes estados de descomposición y momificación, y con ellos vienen sus pertenencias personales, desde la ropa de camuflaje con la que buscan mimetizarse con los tonos ocre y verdosos del desierto, hasta los objetos más menudos, algunos de ellos triviales (mecheros, cortaúñas, pequeñas navajas, teléfonos celulares, tubos

de crema de cacao para los labios, peines, relojes) hasta los más personales: cartas, notas con teléfonos cuidadosamente apuntados que muchas veces esconden en las costuras de los pantalones de mezclilla, fotografías de los hijos, la esposa, la madre, cartas, y hasta un calcetín de bebé con un rizo). Esos objetos se guardan en fundas de plástico que cuelgan de un gancho, y se atesoran cuidadosamente en un archivador de metal.

Antes de llevar los objetos a ese archivador y antes de que sus dueños ingresen en las cámaras frigoríficas, los cuerpos de los migrantes y sus pertenencias yacen sobre la arena endurecida del desierto sonorense, víctimas del asedio de las inclemencias climáticas, el sol abrasador y la labor depredadora de las alimañas. Los migrantes muertos de la morgue me llevaron a los migrantes muertos del desierto, y de la experiencia de esas dos pavorosas realidades, a saber, la de las cámaras frigoríficas atestadas de los restos exánimes de los migrantes y la de una vastísima topografía que es, como reza el título del libro de Jason de Leon, 'tierra de tumbas abiertas', nació la decisión apremiante de documentar esa matanza silenciosa y deliberada. En 1994 se implementaron una serie de medidas legales y estratégicas a lo largo de la frontera Sur de los Estados Unidos conocidas como 'Prevention through Deterrence' (prevención por medio de la disuasión), cuyo objetivo principal era y es militarizar y fortificar los pasos fronterizos urbanos y de esa manera obligar a los migrantes a cruzar por terrenos remotos y mucho más arriesgados.

El gobierno de Clinton, artífice de la estrategia letal, sabía muy bien, porque ese era precisamente el propósito, que esta iba a cobrarse muchas vidas. Como nos explicó el Doctor Hess durante nuestra primera visita a la morgue, antes de su funesta implementación el registro anual de migrantes fallecidos apenas alcanzaba una quincena. Sin embargo, la cifra aumentó exponencialmente una vez que entró en vigencia ese conjunto de medidas. El informe forense de la morgue de Tucson publicado en el 2023 y que puede consultarse en la red sostiene que «de enero del 2000 a Diciembre del 2023, ingresaron en la PCOME 3,850 cuerpos de presuntos migrantes indocumentados, lo cual significa una media anual de 160 cuerpos» (2023, 32. Trad. de la Autora).⁶ Es importante notar que los datos estadísticos solo se refieren a los migrantes fallecidos encontrados. Sin embargo, las cifras reales son mucho más pavorosas, ya que se estima que por cada cuerpo recuperado hay otros cinco que el desierto nunca devuelve.

La muerte campa por sus respetos en el territorio fronterizo y cubre de restos humanos las arenas del desierto del sur de Arizona.

⁶ Véase <https://content.civicplus.com/api/assets/c3c5a0ab-0ea9-409b-9e26-76e1abdc5f5be?cache=1800>.

Aguilas busca dar visibilidad a una realidad que permanece silenciada y quiere sobre todo combatir el proceso normalizador, tan perverso como persistente. Cito nuevamente de la entrevista:

No es ‘normal’ tropezarse con un cráneo humano, y, sin embargo, y puesto que la muerte migrante no disminuye sino que va en aumento, está claro que la sociedad se enquistaba en un perverso proceso de normalización. Eso es lo más horripilante de todo, el que las osamentas humanas se hayan vuelto un ‘accidente’ más de la topografía del desierto sonorense, y de que las mochilas, los bidones de agua, la ropa abandonada de los migrantes se mezclen libremente, y sin consecuencia aparente alguna, con los huesos de estos, con sus cadáveres momificados y desmembrados, las más de las veces, por las alimañas, con las piedras, con los largos esqueletos yacentes de los saguaros, con las osamentas igual de blanqueadas de los animales. (Ruberto 2022)

Dicho esto, documentar esa realidad y combatir esa normalización no es tarea fácil, porque se vuelve imperativa la pregunta: ¿a qué obligan la empatía y la ética cuando se trata de documentar la muerte migrante? El film documental guarda un cercano parentesco muchas veces (aunque no siempre) con el periodismo y el aparato fotográfico que lo acompaña. El género documental quiere informar, como el periodismo, y quiere también dejar una impresión no solo en el intelecto sino también en las emociones, y es ahí, en el terreno de las emociones, cuando tanto el género periodístico como el documental terminan haciendo equilibrios difíciles sobre la cuerda floja. Susan Sontag, en su extraordinario ensayo *Regarding the Pain of Others* (2003), habla precisamente de esos malabarismos precarios, de cómo es muy fácil caerse de la cuerda floja, y de cómo, a la postre, no hay respuesta a la pregunta de si debemos, o no debemos, contemplar el dolor de los demás, o, antes bien, representar y difundir ese dolor. Sontag se refiere antes que nada a la representación visual del dolor, y con ello da a entender implícitamente que la plasmación textual del sufrimiento es menos problemática, menos reñida con la ética. Se trata probablemente de una cuestión de inmediatez: el texto es menos ‘inmediato’, tiene mucho menos de bofetada brusca e inesperada, que la reproducción fotográfica. Y menos inmediato aún que el texto periodístico lo es el literario, por la simple razón de que interpone más capas, más mediaciones, más metáforas, entre la realidad y su representación. La literatura es siempre densamente oblicua, incluso esa que se precia de ser realista. Y cuando las cosas se dicen de forma más tamizada parece que ejercen menos violencia sobre el lector. Por esa razón, la letra, sobre todo las letras literarias, son, presuntamente, menos dañinas que las imágenes. Y por eso, cuando se filma, el asunto de la ética (y la pregunta de cómo evitar hacer daño a fuerza de transmitir

el daño de los demás) se vuelven más apremiantes y difíciles, porque la imagen es o puede ser más brutal y menos compasiva y más inmediata que el texto, ciertamente que el texto literario.

Estas son las reflexiones que guiaron nuestra filmación del *Aguilas*. Como señalé, es un documental corto, tan solo catorce minutos, pero el trabajo de edición fue laborioso y duro, precisamente porque cada paso que dábamos lo dábamos sobre esa tambaleante cuerda floja que nos tendía la ética. Las páginas que siguen ofrecen algunos ejemplos concretos de lo que ocurrió tras bambalinas y de las razones que alimentaron las decisiones fílmicas de las directoras.

Nuestro propósito obsesivo, no solo a la hora de editar sino también a la de filmar, fue evitar a toda costa el sensacionalismo, tarea y disyuntiva nada fáciles pero obligadas: cómo hablar visualmente de los muertos que yacen, desguarecidos, en el desierto de Arizona, cómo mostrar sus restos, cómo garantizar que los catorce minutos que cuentan con imágenes una realidad atroz lo hagan con el necesario respeto ante esa realidad, el dolor inmenso que genera y las muchas vidas que destroza. Como observo en la entrevista citada:

ahí está siempre la tentación de ‘sobreutilizar’ una imagen, de caer en el exceso que, cuando el asunto es trágico o inherentemente morboso, desemboca inevitablemente en el sensacionalismo. Por esa razón, creo que tanto Kristy como yo entendimos inmediatamente, y sin necesidad de hablarlo mucho, que las imágenes tenían que ser contenidas, que el tono del documental necesitaba bridas, y no alas, precisamente por lo tremendo del tema, por su naturaleza tan desmesurada e impactante. (Ruberto 2022)

Durante las búsquedas, *Aguilas del Desierto* halla restos humanos en varios estados de composición. De hecho, la ciencia forense y las gráficas que ilustran los reportes anuales de la PCOME los clasifica en siete categorías que van desde los restos casi intactos hasta la esqueletización completa con degradación ósea, y pasando por diferentes grados de descomposición y momificación. El filme sin embargo solo muestra, y lo hace deliberadamente, un cuerpo humano en estado óseo, la calavera blanqueada y calcificada por el implacable sol del desierto sonorense, la mandíbula inferior que las aguas del monzón o la actividad de las alimañas han separado y alejado del cráneo. La escena del hallazgo es central, y también fue la más difícil de filmar y editar. Pero fue esa escena también, y la decisión que tomamos a partir de esa escena, la que logró dar con el tono característico y señero de todo el documental.

En el primer esbozo de edición que nos presentó el editor, a la aparición del cráneo en la escena lo acompañaba una música lúgubre, una de esas melodías a las que nos tiene acostumbrados el género de las películas de acción y de terror. Los documentales sin música son

muy escasos, y, sin embargo, estaba claro que el efecto de la música en esa escena era contraproducente, peor aún, hacía caer el film en ese sensacionalismo que precisamente estábamos intentando evitar a toda costa. A partir de ahí, a partir de esa escena en el que música y contenido visual no casaban, decidimos eliminar la banda sonora por completo y que solo se escucharan los sonidos del desierto, las conversaciones de los voluntarios, la transmisión electrónica de los *walkie talkies*, y al comienzo y al final del film, las voces de las familias de los migrantes desaparecidos, solicitando auxilio desesperadamente, y un retazo de ranchera, eso sí, saliendo de la ‘troca’ de los Aguilas cuando regresan de su sombría misión al atardecer. Creemos que fue una decisión acertada: no hace falta música, antes bien sobra, para contar esa realidad terrible y para representar fílmicamente la sombría dignidad de los propios voluntarios, de esas ‘Aguilas del desierto’ que llevan cerca de doce años cumpliendo con una misión tan pavorosa como necesaria y admirable.

El género del documental no solo suele acompañarse de música, sino que con la misma frecuencia se sirve de un narrador omnisciente, de una voz en off que da la pauta del relato. Esto ocurre no solo en los documentales más convencionales a los que nos tiene acostumbrados, por ejemplo, *National Geographic*, sino también en esos otros documentales de menor difusión y clara intención política y reivindicadora: un caso representativo lo constituyen los documentales de la catalana Montse Armengou, que denuncian los horrores del franquismo y relatan la realidad de las exhumaciones de las fosas comunes en la España democrática. También Armengou se sirve de esa voz en off masculina, pero no así, revolucionariamente, Almudena Carracedo en su documental *El silencio de otros*, un film que también gira, como la mayoría de los documentales de Armengou, sobre «la lucha silenciada de las víctimas de Franco». En *El silencio de otros*, galardonado con numerosos premios, entre ellos el Goya, Carracedo se decide por una voz femenina para la narración en off de ciertos acontecimientos históricos:

Fue un trabajo muy difícil cómo hacer funcionar esa voz en off. Fue una decisión muy valiente porque hoy en día en el mundo del documental no está muy de moda, entonces nosotros tuvimos que defenderla para que la gente pudiera entender el contexto. De hecho, después de seis meses de montaje teníamos una película que tenía muchísimos de los elementos parecidos, sobre todo la historia de los personajes estaban desarrolladas pero no tenían contexto y la gente no sentía nada, porque no era capaz de entender el contexto emocional, político y cultural de los personajes. Por tanto, no era capaz de ponerse en su piel. Entonces nos dimos cuenta enseguida que teníamos que luchar por el mínimo contexto posible, pero lo suficiente para poder entender en cada momento

que nos encontramos de la película y dónde estamos. Y entonces la pregunta era -¿y cómo es esa voz?, ¿es una voz aséptica, de narrador omnipresente? No, no nos gustaba. Cuando de repente incorporábamos mi voz, la gente preguntaba -¿y esta voz quién es?- Entonces contaba un poco de mi historia en primera persona. Todo esto en sesiones de *feedback*. Y decían -es que quiero saber más de la historia de la narradora- Entonces yo les contaba más. Y en la siguiente sesión decían -es que no me importa nada de la vida de la narradora, porque no tiene nada que ver, yo lo que quiero saber es la historia de los personajes-, y entonces echábamos para atrás. Y cuando esa voz nos empezó a funcionar fue cuando encontramos la primera persona del plural. Cuando mi voz se convirtió en una voz generacional, no en una voz individual de mi experiencia como persona sino de mi experiencia como generación. Cuando pasamos al nosotros y nosotras, ahí fue cuando de repente la voz empezó a funcionar. Y ya nadie hizo más preguntas sobre ella. (Paris 2019, s.p.)

Incluyo esta cita larga porque las decisiones que tomó Almudena Carracedo fueron muy parecidas a las que tomamos las directoras de *Aguilas*. Carracedo se encontraba ante una disyuntiva parecida a la de nosotras, a saber, contar con sensibilidad y sin sensacionalismo el horror de una tropelía histórica: ella quiso revelar la historia de las víctimas de Franco y sus familias; nosotras, la de los migrantes muertos y de sus familias, víctimas del racismo, la desigualdad social y el capitalismo totalitario. Para nosotras, como para Carracedo, era muy importante que la gente entendiera «el contexto emocional, político y cultural de los personajes» (Paris 2019). Y al igual que Carracedo, y sobre todo tratándose de un documental corto, era esencial también para nosotras «luchar por el mínimo contexto posible, pero lo suficiente para poder entender en cada momento que nos encontramos de la película y dónde estamos» (Paris 2019). Carracedo se decidió por una voz *en off*; nosotras, en cambio, decidimos prescindir de ella. Pero sobre todo, y en eso también coincidimos, y otra vez sin saberlo, con la directora de *El silencio de otros*, queríamos una voz en plural, en este caso, la voz de los familiares de los migrantes clamando por sus seres queridos. Así lo explico en la entrevista con Ruberto:

Las únicas voces y presencias y acciones que importan son las de los protagonistas de esta tragedia, que son los migrantes que los coyotes dejan atrás y abandonan sin piedad, las familias que desesperadamente piden auxilio, y los migrantes (los voluntarios de Águilas del Desierto) que llevan a cabo esa ardua labor de búsqueda. Águilas recibe un promedio de treinta llamadas diarias, y son muchísimas las familias que recurren a los medios sociales para denunciar la desaparición de sus seres queridos. Tuvimos muy claro desde el principio que esas denuncias, esas llamadas de

auxilio, que se repiten incesantes –en realidad, es siempre la misma y sobrecogedora llamada, con variantes, con acentos distintos, que invoca nombres diferentes, pero la misma llamada, la misma realidad, la de un pariente, un hijo o hija, padre, madre, esposa, que desaparecieron al cruzar la frontera–eran las que importaban: solo esas voces eran las que tenían derecho a contar su historia, a ser las verdaderas y únicas narradoras del documental, las que describen y denuncian, desde el mismo comienzo, la tragedia, las que, antes de que empiece la ‘acción’, determinan el tono y temperatura emotivas del film. (2022, s.p.)

No obstante esa pavorosa sinfonía polifónica con que se inicia y clausura *Aguilas* desempeña otro papel no menos importante y en cierto modo contradictorio u oximorónico, como explico enseguida: por un lado, las voces garantizan que la estructura del documental sea circular ya que enmarcan con precisión una jornada de búsqueda y rescate de *Aguilas del Desierto*. Por otro lado, sin embargo, vuelven a abrir lo cerrado, le dan al documental un final trágicamente abierto: las voces que suenan en la escena final demuestran que el horror no ha terminado sino que vuelve a empezar, que los migrantes siguen muriendo, que el desierto es cementerio populoso y creciente, y que la misión de *Aguilas del Desierto* es la de Sísifo transmigrado a la geografía sonoreense.

Aguilas es un documental corto que ‘comprime’ la inmensidad del desierto, la tragedia inconmensurable de la muerte migrante y la heroica empatía de *Aguilas del Desierto* en catorce minutos. Es un documental deliberadamente minimalista que insiste en la sobriedad del estilo y en decir mucho, en decir lo indecible, con muy poco: *less is more*, por respeto a los muertos y a la dignidad de los migrantes y sus familias. *Aguilas* es un documental de muy bajo presupuesto, dirigido por dos profesoras de UCLA, y el hecho de que las directoras seamos docentes ha tenido una gran influencia en la naturaleza y estilo del documental. Desde el comienzo, nos impulsó la certeza de que las generaciones jóvenes, esas generaciones que pueblan las aulas de los colegios y de las universidades, necesitan tener acceso a la polifacética realidad, muchas veces de dimensiones trágicas, de la migración masiva y el desplazamiento forzoso. Quisimos, con *Aguilas*, proporcionar ese acercamiento, pero más allá de abrir una ventana que muestra una realidad, nuestra intención fue generar en nuestros estudiantes empatía y una clara conciencia de la dignidad de esas vidas criminalmente descartadas. Por ello mismo elige para sí el documental un estilo deliberadamente austero y contenido, porque en la austeridad, y no en el sensacionalismo, está la empatía, y en la parquedad de las escenas, tan parcas y desnudas como el desierto, está la verdad desnuda y la trágica dignidad de las vidas truncadas.

Bibliografía y filmografía

- Ago, A. (2022). «A Conversation with the Directors of OSCAR-Shortlisted Docs, *A Broken House* and *Águilas*». USC School of Cinematic Arts, 41: 36 minutes. https://www.youtube.com/watch?v=SaZ-AhLnemo&ab_channel=agoalex.
- Carracedo, A. (2022). «Conversation with Filmmaker Almudena Carracedo, Kristy Guevara-Flanagan, and Maite Zubiaurre», January, 23:53 minutes. YouTube: https://youtu.be/36sDN3DP_yM; FB post: <https://fb.watch/a0JATGdxFM/>; IG post: https://www.instagram.com/tv/CZPcGeIJVHs/?utm_medium=copy_link.
- Chakrabarti, A. (2022). «Q&A with Maite Zubiaurre about her Short Documentary *Aguilas*, Recently Shortlisted for the 94th Academy Awards». *UCLA College-Humanities*, February 1. <https://humanities.ucla.edu/faculty-department/qa-with-maite-zubiaurre-about-her-short-documentary-aguilas-recently-shortlisted-for-the-94th-academy-awards/>.
- Deal, C. (2022). «Conversation with Filmmaker Carl Deal, Kristy Guevara-Flanagan, and Maite Zubiaurre», January, 19:09 minutes.
- De León, J. (2015). *The Land of Open Graves. Living and Dying on the Migrant Trail*. Oakland: University of California Press.
- Film School Radio with Mike Kaspar (2021). «The Filmmakers of Oscar-shortlist Short *Águilas* Talk about their Experiences Making the Film». <https://filmschoolradio.com/aguilas-co-directors-kristy-guevara-flanagan-and-maite-zubiaurre/>.
- Film School Radio with Mike Kaspar (2022). «*Aguilas*-Co-Directors Kristy Guevara-Flanagan and Maite Zubiaurre — 2022 Oscar Shortlisted for Documentary Short», January 16, 18:16 minutes. <http://filmschoolradio.com/aguilas-co-directors-kristy-guevara-flanagan-and-maite-zubiaurre/>.
- Guevara-Flanagan, K.; Zubiaurre, M. (2021). *Aguilas/Eagles*, 14 minutos. <https://www.aguilasdocumentary.com/>.
- Paris, E. «Almudena Carracedo habla de *El silencio de otros*». *Macguffin007*, 18 de Marzo, 2019. <https://macguffin007.com/2019/03/18/entrevista-almudena-carracedo/>.
- Ruberto, L. (2022). «Entrevista a Kristy Guevara-Flanagan and Maite Zubiaurre, realizadoras del documental *Águilas* (2021)». *Revista Cine Documental*, 24. Available at: <http://revista.cinedocumental.com.ar/entrevista-a-kristy-guevara-flanagan-and-maite-zubiaurre-realizadoras-del-documental-aguilas-2021/>.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. London: Picador.
- Zubiaurre, M. (2019). *Talking Trash: Cultural Uses of Waste*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Zubiaurre, M. (2019). «Los migrantes muertos de Arizona», *Nexos*, 1 Agosto, <https://www.nexos.com.mx/?p=43601>
- Zubiaurre, M. (2021). *Basura. Usos culturales de los desechos*. Madrid: Cátedra.

