

DEVENIR ANIMAL: DISPOSITIVOS Y FORMAS PERCEPTIVAS DE LO NO-HUMANO EN EL CINE IBEROAMERICANO CONTEMPORÁNEO*

POLINA GORBANEVA

ARIADNA CORDAL

ANNA MUNDET

SANTIAGO FILLOL

INTRODUCCIÓN

Cuando Gregor Samsa se despierta convertido en escarabajo, su primera preocupación es cómo ponerse una camisa con dos mangas cuando tiene tantas patas. Necesita cambiarse y llegar al trabajo. Su sensibilidad es la de un humano, pero su motricidad es la de un insecto. Nabokov, en su célebre curso de literatura europea, señalaba que quizás se tratase de una metamorfosis interrumpida; que Gregor se había quedado, a medias, en un interregno entre lo humano y lo no-humano. Ese espacio intermedio es justamente el que modulan Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (2024), desde su conceptualización del «devenir animal». No un devenir hacia lo animal —o viceversa—, sino la potencia del devenir en sí, como espacio y tiempo de una hibridación abridora. El mismo Kafka operó un devenir inverso en *Informe para una academia* (2003). Allí un chimpancé africano intenta con-

vencer a un tribunal de científicos de que él también pertenece a la especie humana. En su relato, Pedro el Rojo narra las penurias de su cautiverio, donde la adquisición del lenguaje y la cultura humana no significó una liberación ni un logro, sino un aprendizaje forzoso y contra natura para evitar la jaula de un zoológico. Su alegato remueve en las conciencias del tribunal el recuerdo de que todos participamos de un origen similar; una condición evolutiva compartida, un aprendizaje doloroso. Esa sombra insoportable ante la percepción del interregno compartido —algo que Kafka intuyó desde un ángulo siniestramente existencial para los humanos—, es uno de los motores pulsionales que en la contemporaneidad ha sido recogido y radicalizado por diversas pensadoras: desde Coetzee hasta Donna Haraway; desde John Berger hasta Octavia Butler. Si en Kafka asomarse al interregno, a la indefinición especista del devenir, generaba un ascua existencial en los humanos, en la

contemporaneidad esa intuición ha cambiado de signo: los humanos que se asoman o abismán hacia allí amplían su sensibilidad, abren su percepción a otros seres y en ese contagio parece obrarse una simbiosis liberadora.

El concepto de devenir animal acuñado por Deleuze y Guattari encuentra ecos en la forma de acercamiento del humano al animal a través del aparato cinematográfico. «Ningún arte es imitativo», exponen los autores en *Mil mesetas* (2024: 389). «El pintor o el músico no imitan al animal, son ellos, los que devienen-animal, al mismo tiempo que el animal deviene lo que ellos querían, en lo más profundo de su armonía con la naturaleza»: pura línea, puro color; sonido, velocidad. Para asentar la novedad de su concepto, Deleuze y Guattari contraponen la idea del devenir a la imitación:

Hemos visto que la imitación podía concebirse como una semejanza de términos que culmina en un arqueto (serie), o bien como una correspondencia de relaciones que constituyen un orden simbólico (estructura); pero el devenir no se deja reducir a una ni a otra. El concepto de mímisis no sólo es insuficiente, sino radicalmente falso (2024: 401).

En su rotunda afirmación de que «devenir nunca es imitar» (2024: 389), van señalando procesos vinculantes de transformación afectiva entre especies, como sucede con las avispas y las orquídeas que quedan ligadas en un bloque de devenir; un proceso que no implica evolución ni filiación, ni tampoco identificación o progreso. «Devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico» (2024: 316), exponen ligando así el proceso de devenir con el concepto de rizoma que abre y atraviesa todo el recorrido de *Mil mesetas*: la condición rizomática

no tiene principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda (...). Contrariamente al árbol, el rizoma no es objeto de reproducción (...) el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga (2024: 31).

Por este motivo, consideran que «la orquídea no reproduce el calco de la avispa», sino que «hace mapa» junto a la avispa en un vínculo rizomático (2024: 21). Esta particular vinculación que Deleuze y Guattari nos proponen con su concepto de «devenir animal» se acerca, por tanto, más a una alianza o conjunción sensorial, somática (2024: 314). En este sentido, tomamos en nuestro artículo la noción de devenir animal como una alianza entre artistas humanos y animales no humanos, que tejen una conjunción afectiva que acontece y se materializa en diversas escenas cinematográficas. Deleuze y Guattari proponen el devenir como una «zona de indiscernibilidad» (2024: 362), como un espacio donde tiene lugar una doble desterritorialización: una zona donde los dos agentes del encuentro cambian y se modifican mutuamente. Creemos detectar una clara materialización de este principio en el cine iberoamericano de estos últimos años, que ha puesto su foco en el devenir animal. En el presente artículo analizaremos diferentes estrategias de registro de estos devenires, poniendo especial atención en las problemáticas que estas estrategias despliegan en unas obras que intentan imaginar y materializar ese fenómeno inter-especie desde la pregnancia cinematográfica.

El presente artículo se sitúa en el cruce entre estas intuiciones filosóficas y las estrategias audiovisuales contemporáneas, proponiendo una lectura del cine iberoamericano reciente como territorio para pensar los devenires animales. Este contexto cinematográfico se enmarca en una ten-

**DELEUZE Y GUATTARI PROPONEN
EL DEVENIR COMO UNA «ZONA DE
INDISCERNIBILIDAD» (2024: 362), COMO
UN ESPACIO DONDE TIENE LUGAR UNA
DOBLE DESTERRITORIALIZACIÓN: UNA
ZONA DONDE LOS DOS AGENTES DEL
ENCUENTRO CAMBIAN Y SE MODIFICAN
MUTUAMENTE**

ABORDAMOS ESTAS PELÍCULAS NO SÓLO COMO REPRESENTACIONES DE LO ANIMAL, SINO COMO EXPERIENCIAS QUE PONEN EN JUEGO UNA PERCEPCIÓN MÁS ALLÁ DE LO HUMANO

dencia globalizada, siguiendo la línea de investigaciones realizadas sobre otras nacionalidades. También cabe apuntar los estudios de representación histórica de lo animal, que encuentran diferentes corrientes en función del territorio: los *wildlife films* (Bousé, 2000), la vanguardia y exploración surrealista de las imágenes animales y científicas de Jean Painlevé (Leo Cahill, 2019) o, en el caso español, los documentales de naturaleza de Félix Rodríguez de la Fuente (Ares-López, 2019). Si bien en este artículo nos aproximamos a unas tendencias estéticas circulantes en el cine contemporáneo iberoamericano, también pretendemos señalar que es urgente escribir la genealogía de esta representación, a la cual queremos aportar una primera instantánea. Nos interesa, en particular, cómo ciertos dispositivos cinematográficos –formas de encuadrar, mirar, narrar o distribuir la presencia de los cuerpos animales– generan zonas de “indiscernibilidad” donde lo humano y lo no-humano se afectan mutuamente. Estas zonas, lejos de resolver las tensiones del contacto inter-especie, las intensifican, abriendo nuevas posibilidades perceptivas que hacen vacilar al yo humano.

Como señalan Deleuze y Guattari, no se trata de imitar al animal sino de devenir con él. En este devenir hay una doble desterritorialización que transforma tanto al sujeto humano como al animal representado. En este artículo, proponemos que el cine, como aparato sensible, ofrece una gramática visual capaz de capturar estos desbordes. En las obras que analizamos –centradas en contextos iberoamericanos diversos– se ensayan modos de figurar lo animal que no

se agotan en la representación: lo convocan, lo interrogan y lo reconfiguran. En particular, nos centraremos en tres ejes que organizan nuestra propuesta analítica, que son: las tecnologías de captura y regímenes visuales del no-humano, las perspectivas y desbordes de la cámara animal y la antropomorfización y el realismo zoomorfo. Estos ejes nos permiten pensar cómo, en el cine contemporáneo, se reproducen o se trastocan los sueños de hibridación (Segarra, 2025), entendidos como tentativas humanas de comprender y, a menudo, dominar al otro animal. Pero también cómo algunas obras traman vínculos no domésticos, desplazando las lógicas de control hacia otras formas de cohabitación, cuidado o desidentificación. Así, abordamos estas películas no sólo como representaciones de lo animal, sino como experiencias que ponen en juego una percepción más allá de lo humano.

I. TECNOLOGÍAS DE CAPTURA Y REGÍMENES VISUALES DEL NO-HUMANO

Las películas *Salvaxe, salvaxe* (Emilio Fonseca, 2024), *Reserve* (Gerard Ortín, 2020) y *592 metroz goiti* (Maddi Barber, 2019) comparten un acercamiento a diferentes ecosistemas de la Península Ibérica y sus animales. En ciertos momentos acuden a las imágenes de fototrampeo o captura a través de cámaras de luz de infrarrojos para representar el trabajo de investigación o de cuidado forestal de especies como los lobos y los buitres.

En el cortometraje *Reserve*, del cineasta Gerard Ortín, la cuadrilla de Añana (País Vasco) lleva muchos años sin la presencia del lobo ibérico, especie que cumplía una función fundamental como depredador –dejando restos que después otros animales como los buitres pueden aprovechar–, y que, en definitiva, mantenía un ecosistema regulado. Bajo esta premisa, el cineasta se involucra en la investigación y gestión de la zona, realizando y registrando una llamada telefónica a una compañía estadounidense productora de esencias de



Imagen 1

orina para atraer a manadas de lobo. A lo largo del corto, filma el proceso de alimentación de estos buitres, que comprende la caza de jabalís o el depósito de carroña animal.

Las secuencias iniciales se centran en cazadores de la reserva que practican tiros en un coto de caza. Los planos generales del bosque proponen un movimiento de cámara lento, simulando una presencia etérea, que a veces descubre a humanos camuflados entre los árboles, y que se amplifica con el diseño sonoro de frecuencias graves y precisión en los sonidos no-humanos. El cortometraje hilvana la construcción del espacio del bosque con una secuencia nocturna filmada con cámara de infrarrojos del proceso de observación y espera para la caza del jabalí. Poco a poco aparece la imagen del bosque de noche tintado de rojo, y en uno de los árboles hay un cazador camuflado, moviéndose sutilmente y apuntando con un arma. La imagen de un jabalí comiendo en el suelo junto a un objetivo de caza con la forma del animal, registrada a través de la tecnología de infrarrojos, produce la extrañeza de una visión artificial (Imagen 1). Estos registros desestabilizan a los animales y a las máquinas, pretendiendo «incorporar otras entidades no humanas y posicionarlas en el mismo nivel» (Veloso, 2018: párrafo 3).

Siguiendo con las imágenes de fototrampeo, el cortometraje *592 metroz goiti* de Maddi Barber pone en escena el trabajo de un guarda forestal con buitres en la zona del embalse de Itoiz, una construcción traumática que ha modificado las condiciones ecosociales de la región y a la que la cineasta navarra ha dedicado parte de su filmografía (Cordal, 2024). Primero se introduce a esta especie habitando en las montañas y sobrevolando el embalse, con mediación tecnológica, a través de un viñeteado que replica la mirada de los prismáticos del guarda forestal y que da cuenta de la propuesta de una cámara encarnada que no se desliga de su posición humana. Otra escena del corto filma la captura de un buitre que está en una zona de construcción; con ello se reflexiona sobre las zonas de extracción y el contacto entre especies, que conducen a una necesaria gestión biopolítica de los cuerpos de los animales para evitar interrupciones en la actividad económica. Después, el guarda forestal se encarga de resituar al animal, dejándole comida para su supervivencia, y unas cámaras de vigilancia en el bosque. Resultante de esta tecnología, una secuencia de imágenes fijas representa el comportamiento de buitres en una zona, a la que acuden para alimentarse, y cómo la observación se produce desde una lente analítica, maquinica y distanciada. Sin embargo, el montaje acaba con una última fotografía en la que los buitres parecen subvertir esta lógica de observación, mirando hacia la lente de la cámara, con las alas expandidas, como si estuviesen defendiéndose.

Complementando la aproximación de estos cortos a las acciones de humanos que cazan y cuidan la fauna ibérica, *Salvaxe, salvaxe* (2024), de Emilio Fonseca, acompaña a un grupo de biólogos por los bosques de Galicia y Portugal para rastrear

las huellas de los últimos lobos de la región, desplazados de su hábitat por la presencia humana. Descubrimos su comportamiento a través de cámaras de fototrampeo; observamos intermitentemente la presencia humana de día, alternada con fugaces incursiones de lobos, zorros y jabalíes durante la noche. Vemos cómo los científicos analizan las imágenes nocturnas; comparan sus registros con imágenes de archivo; cómo analizan sus deposiciones y, paulatinamente, comenzamos a percibir que la película propone construir una mirada no invasiva. En ningún momento se realiza un seguimiento de los lobos con cámara, delimitando, de esta forma, una invisible frontera ética para la presencia humana, compromiso compartido por el equipo de científicos y de cineastas. Esta política cinematográfica pone en práctica la defensa de la privacidad del animal, algo que Anat Pick (2015) propuso en un ensayo partiendo de algunas ideas previas de Brett Mills (2010). Este último argumentó que, si en los humanos la irrupción de la intimidad se debe justificar, la proporción del éxito de la imagen de los animales en los *wildlife documentaries* de la BBC depende del acceso a estos —cuanto más difícil de capturarlos, mejor—. Deshaciendo estas lógicas, el distanciamiento para permitir la privacidad del lobo en *Salvaxe, salvaxe* aparece como un gesto de «resistencia» (Pick, 2015: 116). Esta forma de observación mediada indica una nueva forma de mirar en la era del Antropoceno, término propuesto por Crutzen y Stoermer (2000) para designar la época geológica en la que la actividad humana se ha convertido en una fuerza capaz de alterar de manera irreversible los sistemas de la Tierra. Asumir esta perspectiva implica reconocer el peso ético de la mirada humana sobre el mundo natural y la necesidad de repensar su alcance —aproximándose



Imagen 2

quizás a lo que Randy Malamud proponía acerca de una forma de mirar menos «dañina», o un cese de la mirada al completo (2012: 89)— y que resuena también con la noción de «contemplación implicada» que algunas autoras han usado para describir el cine y la práctica de Trinh T. Minh-ha (Ramos, 2021: 4), que rechaza tanto la supuesta objetividad del documental clásico como las formas autoritarias de intervención sobre los sujetos filmados.

La película pone en juego un aparato estético negativo que opera un extrañamiento de nuestra mirada humana: sentimos la lejanía del objeto de estudio; su ausencia e incluso su próxima desaparición. En un momento, a través de la cámara de vigilancia nocturna, dos pupilas reflectantes parecen devolvernos la mirada: un fantasmagórico voyerismo entre una especie obligada a ceder su territorio y otra, que se sabe invasora (Imagen 2). En otro momento, la imagen de la cámara trampa se congela y nos paseamos por la silueta del lobo, que se ha convertido en una constelación de puntos lumínicos. *Salvaxe, salvaxe* nos «tapa» los ojos y nos enseña a contemplar lo «salvaje» desde lejos, en sintonía con las teorías que deshacen las dicotomías naturaleza/cultura y animalidad/humanidad (Morizot, 2021). Asimismo, la película propone reeducar nuestra escucha cotidiana: al anochecer,

los biólogos aguzan su oído hacia el valle y señalan hacia las múltiples capas sonoras: detrás del rumor de la carretera y del siseo de cables eléctricos, llegamos a escuchar unos lejanos aullidos. Finalmente, seguimos escuchándolos, pero sobre una pantalla en negro. Este largo plano funciona como una suerte de reliquia auditiva; una caja negra de sonidos vestigiales.

2. DESDE LOS OJOS DEL OTRO: PERSPECTIVAS Y DESBORDES DE LA CÁMARA ANIMAL

Otra de las estrategias cinematográficas contemporáneas que identificamos es la de posicionar la cámara desde la perspectiva del animal no humano, intentando romper con la mirada antropocéntrica tradicional. En algunas cineastas iberoamericanas recientes identificamos propuestas de acercamiento que reproducen la posición, la altura, el tamaño o el movimiento de los animales, o bien construyen percepciones visuales y auditivas más cercanas a las que estos experimentarían. En este contexto, el trabajo de Jonathan Burt (2002) inauguró el estudio de la amplitud de significados semióticos y semánticos que acogen las imágenes fílmicas de animales no-humanos. No solo hay animales retóricos que se construyen para aludir a metáforas o alegorías en el cine, sino que también se han construido representaciones que se centran en las relaciones entre humanos y animales, dándole agencia a estos últimos; a veces utilizando su mirada como punto de vista y descubriendo los límites fluidos entre ambas categorías.

Si bien estas aproximaciones ofrecen formas más éticas de relación escópica con los animales, es importante reconocer, como recuerda John Berger, que toda representación sigue siendo una experiencia mediada y de segunda mano (Berger, 1980, citado por Creed y Reesink, 2015), limitada inevitablemente por el marco del plano. Sin embargo, partiendo de este condicionamiento inherente al medio cinematográfico, si observamos en

las propuestas de Silvia Zayas y Carlos Casas un esfuerzo consciente por expandir la visión humana y ofrecer experiencias más próximas a la percepción de los animales no humanos. Son cineastas que no solo se preguntan por qué miramos a los animales, sino también cómo ellos, y el mundo físico que habitan, nos miran a nosotros, interrogando así la configuración de nuestra imagen y existencia en su mundo visual (Creed y Reesink, 2015). Sobre este mismo tema trata el célebre ensayo *What Is It Like to Be a Bat?* (1974), en el que, a través del ejemplo de la percepción por ecolocalización de los murciélagos, Thomas Nagel marca un límite epistemológico y fenomenológico entre la experiencia humana y la no humana. El autor defiende que la conciencia tiene un carácter subjetivo irreductible, y que, por tanto, toda tentativa de imaginar la percepción de otro animal está necesariamente mediada por nuestra propia subjetividad humana; y que, en definitiva, cuando intentamos imaginar la experiencia de otro ser, solo podemos representar cómo sería para nosotras comportarnos como ese otro.

En esta estrategia cinematográfica de colocar la cámara a la altura del animal no humano y trabajar —o ensayar— el medio desde un potencial sensoperceptivo en relación con la alteridad se encuadra también la película de Silvia Zayas, *Ruido é* (2023), un proyecto de investigación-producción que se aproxima a la raya eléctrica *Torpedo* desde una percepción subacuática en remoto¹ y explora el impacto del ruido antropogénico en estos cuerpos marinos. La artista define el proyecto como un viaje somático que pone el acento en el «hablar

[ZAYAS] PROPONE UNA ALTERNATIVA ÉTICA Y ESTÉTICA QUE NO SE APROPIA DE LA VOZ NI DE LA EXPERIENCIA AJENA, RECONOCIENDO Y RESPETANDO LA DISTANCIA Y LA DIFERENCIA ENTRE QUIEN FILMA Y QUIEN ES FILMADO



Imagen 3 (arriba)
Imagen 4 (abajo)

cerca» (*speaking nearby*), retomando el concepto de Trinh T. Minh-ha para nombrar un cine que huye del «hablar sobre» (*speaking about*) (citada por Zayas, 2025: párrafos 7-8) y propone una alternativa ética y estética que no se apropiá de la voz ni de la experiencia ajena, reconociendo y respetando la distancia y la diferencia entre quien filma y quien es filmado. Una aproximación que puede ponerse en diálogo con la noción de experiencia encarnada del cine que propone Vivian Sobchack (2004) para definir el acto fílmico como una forma de percepción y conocimiento entre dos cuerpos sensibles: el de la espectadora y el del propio filme, que también *siente y percibe*.

Este acercamiento se evidencia en el trabajo sonoro, que no solo se centra en el impacto acústico, sino que explora el ruido como imposibilidad de leer o interpretar lo desconocido, así como en las imágenes borrosas e inteligibles del fondo marino (Imagen 3), donde no hay una voluntad

de facilitar la decodificación humana, sino de impulsar una inmersión somática en un universo perceptivo ajeno. Resulta especialmente significativo el inicio de la película, donde un plano que muestra la superficie marina desde la perspectiva de un humano flotando en el agua enmarca al fondo los rompeolas de la costa barcelonesa. En este momento, unas voces humanas substituidas, inicialmente comprensibles, se tornan progresivamente ininteligibles (Imagen 4), acompañando el descenso del dispositivo de grabación al medio acuático y marcando el inicio de un viaje de devenir animal, donde la presencia humana se disuelve paulatinamente.

La imagen bucea hacia una vorágine caótica de partículas que flotan y se propulsan en diferentes direcciones, donde la cámara, a su vez, desterritorializa su mirada y amplía su sensibilidad hacia lo haptico: deambulando, meciéndose a merced de las corrientes y variando de repente la intensidad de escucha y de reacción. Ese cicerone, a través de cuya sensibilidad exploramos el mundo subacuático, entona una vaga melodía nasal. Como explica la artista, ««é» es un sonido nasal que viene al taparte la nariz (...) bajo el agua» (Zayas, 2021: 3). Con esta suerte de «nana trans-mental» entramos en un estado de sueño, en un «devenir-acuático que propicia la irrupción en el subconsciente de recuerdos y de asociaciones.

Según Dziga Vertov, el ojo de la cámara, al estar liberado de las limitaciones motoras del ojo humano, descubre una percepción inédita de la realidad (2011). En el universo deleuziano, el aparato cinematográfico se convierte en un «cuerpo sin órganos», una sensibilidad «sin vínculos a un principio unificante exterior, alma, unidad de un organismo; situándose en el nivel de la materia misma, flujo hilético, plano material no informado todavía, «materia intensa y no formada, no estratificada» (Deleuze, citado en Sauvagnargues, 2006: 101). En el trabajo de Zayas, el devenir animal se alcanza a través de ese cuerpo sin órganos, que consigue perderse y disolverse en una plasticidad

cinematográfico-acuática. La cámara que posibilitará acudir al universo sensorial de la raya torpedo se desterritorializa, situándose no en el ojo, sino en el torso de la cineasta. El animal apenas aparece en la película, pero la cámara, a través de la errancia, la pérdida de coordenadas y la apertura a todo tipo de estímulo, trata de ir al encuentro de su devenir. Así, la cámara aparece como un agente imprescindible en la transición de la sensibilidad humana vertical-ocular-antropocéntrica a la de una especie nocturna y cartilaginosa que, por razones desconocidas, ha aprendido a sobrevivir en un entorno hostil. Cabe pensar entonces si la somatización y la aproximación fallida a la imagen de los animales pueden evocar una interacción de los humanos y los animales más ecológica, siguiendo una línea con la que otros artistas han rechazado los dualismos cartesianos (Malamud, 2012).

Imagen 5



Hay también algo de devenir animal en los fundidos a negro y en las imágenes fantasmagóricas de *Cemetery* (Carlos Casas, 2019). Estos recursos propician la suspensión de la percepción humana y la apertura a un espacio sensorial liminal, a una realidad alterada, fragmentaria e indeterminada. De algún modo, la película reconoce la imposibilidad, como advierte Nagel (1974), de representar fielmente cómo ven los elefantes y, en lugar de intentar una mimesis imposible, opta por sugerir su alteridad a través de la suspensión, el vacío y la evocación de lo inasible.

Cemetery relata el viaje de un viejo elefante asiático y su cuidador, a través de la selva de Sri Lanka. La radio emite unas alertas meteorológicas, caen unas primeras gotas de lo que parece ser un diluvio universal y descubrimos la inquietante presencia de unos buscadores de marfil. Mientras tanto, el hombre y el elefante se prepa-

ran en silencio para dejar su hábitat para siempre. Antes de la partida, el cuidador quema su archivo familiar y, entre las fotografías que se van deformando por las llamas, le vemos a él, joven, posando junto a su elefante, en un contexto circense. Este breve plano señala que el misterioso vínculo inter-especie entre ambos tiene su origen en la adaptación forzada a la presencia colonial y extractivista en el sudeste asiático. Una escena clave de la película desvela el corazón del «devenir animal» de ambos individuos: el voluminoso animal está acostado en una charca y el cuidador comienza a lavarlo, fregando cada pliegue de su piel; modulando la intensidad del tacto, desde las pezuñas hasta las finas orejas (Imagen 5). La tranquilidad del animal da cuenta de unos gestos compartidos durante décadas². La escena termina con un primer plano del ojo del elefante, que va entrando en una duermevela al compás de sus parpadeos: el lavado parece un rito iniciático, en el que el cuidador propicia la ensoñación del animal. El elefante parece situarse en una zona ambigua entre el logos y lo «abierto» rilkeano: «puedes sacar al elefante de la jungla, pero no puedes sacar la jungla del elefante. Y el elefante te llevará al interior de la jungla» (Casas, 2021: 157). Parece existir entre las dos figuras una transmisión de los saberes con los que van a transitar la catástrofe y en último término, la extinción.

En el largo viaje de los protagonistas al mítico cementerio al final del film, identificamos la transformación que comporta en ambos seres el «devenir animal». La hipnótica secuencia del camino por la selva nos muestra ya no las figuras, sino sus planos subjetivos, que van mutando, entre la mirada del cuidador a la del elefante; una frágil hibridación. Aprendemos a balancearnos al ritmo de sus pasos y entramos en el mundo prefigurado por la mirada somnolienta del elefante en la escena del baño. A medida que nos adentramos en la oscuridad de la selva, comenzamos a adoptar una mirada fusionada, volcada al misterio

prelingüístico que hermana las especies. A través del extrañamiento sonoro de la selva –aves e insectos se funden en una densa red de mensajes cifrados– llegamos a la abstracción de la forma; a puras sombras que recuerdan a los antepasados de los elefantes en las cuevas prehistóricas.

3. ANTROPOMORFIZACIÓN Y REALISMO ZOOMORFO

Para profundizar en los procesos de devenir animal que colindan con la antropomorfización, las películas *Pepe* (Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024) y *Monólogo colectivo* (Jessica Sarah Rinland, 2024) ofrecen casos representativos. A través de estas, se revela la cuestión histórica que vincula el cine al antropocentrismo y disputar la centralidad de lo humano a través de la capacidad de antropomorfización del cine (Smaill, 2016).

Pepe trata el relato de una generación de hipopótamos que se introdujo en la Hacienda Nápoles, una finca de tres mil hectáreas que perteneció a Pablo Escobar, con lo cual explora un proceso de extractivismo que replica las lógicas del colonialismo –presentadas al principio del relato en África– y sus efectos latentes sobre la sociedad colombiana. Se organiza en tres partes: la extracción de tres hipopótamos de su hábitat natural en Namibia; la llegada a la Hacienda Nápoles, donde se adaptan como especies invasoras, y el encuentro y la posterior caza militar del hipopótamo Pepe, que descendió desde su manada hacia el río Magdalena, en el que habitan comunidades de pescadores. La crítica cinematográfica ha señalado cómo la película plantea, a través de resituar al hipopótamo como narrador de su propia historia, una interconexión rizomática entre la historia, los animales y humanos (Díaz de la Vega, 2025). Algo que el propio director también ha enfatizado, señalando la crisis del sentido de pertenencia del humano a la naturaleza (Martín y Álvarez López, 2024).

Pepe utiliza animación, imagen de archivo, ficción e imágenes documentales de hipopótamos en



Imagen 6

las que desarrolla el recurso de antropomorfización de su voz, y que a su vez visibilizan el proceso de documentación etnográfica del territorio que hace el director (de los Santos Arias, 2024). La película incluye una voz distorsionada y dramatizada, rozando la caricatura cómica, que empieza identificándose como ese animal y propone contar su historia, entrando en el registro de la fábula. A lo largo del film, alterna entre diferentes idiomas —*mbukushu, afrikáans* y español colombiano—, apelando al mestizaje y los flujos de poder coloniales. Con este mecanismo, como indica Mónica Delgado, «Pepe habla porque hay una necesidad de articular no solo un modo de pensar “animal” sino que debe trasladar la analogía a todo un aparato colonial que crea seres subyugados dentro de discursos hegemónicos» (2024: párrafo 4). Además, incorporando el dispositivo de la vigilancia, también mezcla imágenes de cámaras trampa situadas en los hábitats del hipopótamo, que captan

cómo se desplaza, cómo duerme o cómo algunos pájaros se posan sobre su cuerpo. En una escena, la cámara, simulando un helicóptero, desciende y se introduce en el agua, filmando imágenes subacuáticas de los hipopótamos escapando (Imagen 6). Después, una sucesión de planos aéreos y generales de los paisajes marcan el viaje de los helicópteros transportando ilegalmente los hipopótamos hasta Colombia en grandes cajas de mercancía.

Frente al montaje excesivo de los documentales de naturaleza, donde se manufactura una narrativa de sus comportamientos con una voz en off que imposibilita que las imágenes de los animales tengan otros significados³, aquí se filman sus comportamientos y la voz en off del hipopótamo Pepe fabula su historia de destierro de la Hacienda Nápoles. Se deshacen, de este modo, las dinámicas de dominación del humano sobre los animales y la predominancia del paradigma antropocéntrico que Smaill detecta en las *wildlife*

films (2016). Este dispositivo de antropomorfización de la historia del hipopótamo, que contribuye a narrar una historia interconectada entre humanos y animales, incide en una reflexión crítica que resuena con las posibilidades de estos mecanismos, como delimita James Leo Cahill (2013). No toda antropomorfización se construye desde un antropocentrismo (2013) y, en el caso de *Pepe*, el recurso funciona como un ejercicio crítico que permite acceder a un conocimiento en el que la naturaleza y las vidas animales constituyen agentes históricos.

Monólogo colectivo documenta la labor de un centro de rescate de animales salvajes en La Plata (Argentina) y muestra cómo un grupo de cuidadores los observa, los alimenta, acondiciona sus espacios, pero, sobre todo, les da afecto y se preocupa por su bienestar emocional.

Cada escena de cuidados y caricias denota el pasado violento de estos animales, fruto de las prácticas coloniales —circo, zoo, caza furtiva—. El título del film alude a un término acuñado por Jean Piaget para designar la fase del desarrollo infantil en el que el sujeto cree que toda la naturaleza fue creada para él y que él puede influir en ella a voluntad. La película retrata las consecuencias de las prácticas extractivistas y nos muestra cómo puede germinar una nueva relación de mutuo entendimiento en la era del Antropoceno.

En una escena clave de *Monólogo colectivo*, los cuidadores organizan un entrenamiento: se dividen por parejas, unos en el rol de «entrenador» y los otros en el de «animal». Disponen una serie de objetos a modo de adivinanza lógica y mientras el

«animal» experimenta con ellos, el «entrenador» le va guiando. La escena registra cómo se desarman las lógicas preconcebidas y cómo, para ponerse en la piel del animal, hay que activar el aparato intuitivo. En seguida nos damos cuenta de que están comunicándose a través de códigos cercanos al adiestramiento porque se trata de animales que están atravesados por un forzado devenir-antropocénico, irremediablemente contaminado por lo humano. Después del experimento, los participantes ponen en común sus dificultades, frustraciones y la necesidad de mantener un canal de comunicación.

Como anota Smail, el papel de las personas que aparecen en estos encuentros con los animales es crucial para mediar la relación de sujeto-objeto (2016). Así, vemos a los trabajadores del centro de rescate recuperar códigos del contexto de la explotación, pero con el objetivo de formular nuevos vínculos.

Si bien Pedro el rojo se dirige a los humanos después de haber operado sobre sí mismo una transformación irreversible, el film de Rinland explora la creación de un lenguaje a medio camino entre lo humano y lo animal, que consiga superar la fase del monólogo colectivo. El corazón de dicho lenguaje es táctil. Los múltiples planos de caricias, miradas y contacto físico orquestan un código compartido con las diversas especies recluidas en el centro, desde el gorila hasta el elefante o el oso hormiguero (Imagen 7). Nos damos cuenta de que la propia película se convierte en terreno de experimentación, a través de la caricia, de este nuevo lenguaje háptico. «Dicho término viene del griego (*haptomai*), que significa “entrar en contacto con”; “tocar” o “agarrar” y el carácter deponente del ver-



Imagen 7

MONÓLOGO COLECTIVO CONSTRUYE, EN ESTE SENTIDO, UN «ESCENARIO» DONDE COMPARRECEN LAS PROBLEMÁTICAS MÁS ESENCIALES PLANTEADAS EN ESTE ARTÍCULO: UN NUEVO CONTRATO UNIVERSAL INTER-ESPECIE; UNA RESTITUCIÓN HISTÓRICA, SELLADA EN UN CRUCE DE MANOS DESDE AMBOS LADOS DE LA REJA

bo presupone a un otro, ya que tocar implica ser tocado» (Maurette, 2017: 56). Contrariamente a la vista (órgano por excelencia de la Modernidad que propició una pulsión escópica a través de la mirilla de caza), esta película —en línea con la fenomenología y con el giro afectivo— filma a humanos que buscan ser transformados por el animal. Observamos de cerca el contacto entre las texturas rugosas de la mano del primate y los finos dedos del cuidador y comprobamos que se produce en la pantalla un nuevo reconocimiento entre ambos. En *La expresión de las manos*, Harun Farocki (1997) plantea la importancia dramática del primer plano de las manos, que llega a ser una suerte de escenario. Monólogo colectivo construye, en este sentido, un escenario donde comparecen las problemáticas más esenciales planteadas en este artículo: un nuevo contrato universal inter-especie; una restitución histórica, sellada en un cruce de manos desde ambos lados de la reja.

CONCLUSIONES

En el contexto iberoamericano, estas propuestas no pueden desligarse de una historia compartida de colonización, extracción y violencia sobre los cuerpos —humanos y no humanos— que ha configurado ecologías políticas para estos territorios. En este sentido, las distintas formas del devenir animal que vemos en estos films no solo comparten un cuestionamiento de las jerarquías an-

tropocéntricas, sino que también trabajan sobre una región (la iberoamericana) muy tensionada históricamente por conflictos de caza, conservación y agroindustria. Consideramos que este tipo de prácticas cinematográficas pueden leerse en relación con el concepto de *creaturely poetics* propuesto por Anat Pick (2011), que plantea una ética animal no basada en la subjetividad o personalidad, sino en el reconocimiento de la vulnerabilidad compartida entre todos los cuerpos vivos. Así, las estrategias desplegadas por estos cineastas no se limitan a imitar la mirada del animal no humano, sino que buscan reconocer su alteridad y agencia propias, evitando proyecciones antropomórficas simplificadoras. En los distintos ejemplos analizados en este artículo constatamos cómo el ejercicio de apertura del espacio de representación (y el compromiso de no hablar en nombre de ni por encima de nadie) posibilita un ejercicio audiovisual que suspende deliberadamente el significado, permitiendo que otras percepciones, otros modos de mirada —no humanos— puedan entrar y habitar la imagen. Estas zonas de indeterminación —a medio camino entre la mirada animal y la humana, entre la afectación sensorial y la imagen filmica— configuran una sensibilidad inter-especie que desafía los modos tradicionales de narrar el mundo natural. Y lo hacen desde una potencia transformadora que, como en Kafka, revela tanto el abismo como la promesa de una percepción compartida. ■

NOTAS

* Este artículo es resultado del proyecto de investigación “Mutaciones de los motivos visuales en la esfera pública. Representaciones del poder en España 2017-2021: pandemia, cambio climático, identidades de género y conflictos raciales” (PID2021-126930OB-I00), desarrollado en la Universitat Pompeu Fabra y financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER, UE.

- 1 Para desarrollar una metodología de observación no invasiva de estos seres, Zayas, en colaboración con biólogos marinos, ha desarrollado un prototipo de dispositivo de grabación subacuática lowtech (Baited Remote Underwater Video - BRUV) que permite filmar vida marina sin presencia humana.
- 2 A cada cuidador (*mahout*, en hindi) se le asigna un elefante cuando aún es una cría y, a lo largo del tiempo, se va forjando una particular relación de trabajo.
- 3 Sobre esta cuestión, además de las críticas ya mencionadas que hacen Smaill (2016) y Mills (2010), cabe señalar los estudios sobre el cine documental de naturaleza y fauna que han realizado Mitman (2009), Bousé (2000) o Chris (2006).

REFERENCIAS

- Bazin, A. (2003). Death every afternoon. En I. Margulies (ed.), *Rites of Realism* (pp. 27-31). Durham, NC: Duke University Press.
- Berger, J. (1980). Why Look at Animals? En *About Looking* (pp. 1-26). Nueva York: Pantheon Books. Original publicado en 1977.
- Bousé, D. (2000). *Wildlife Films*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Burt, J. (2002). *Animals in Film*. Londres: Reaktion Books.
- Butler, O. (2020). *Hija de sangre y otros relatos*. Bilbao: Consónni.
- Cahill, J. L. (2013). Anthropomorphism and its vicissitudes. Reflections on Homme-sick Cinema. En A. Pick y G. Narraway (eds.), *Screening Nature: Cinema Beyond the Human* (pp. 73-90). Nueva York: Berghahn Books.
- Casas, C. (2021). *Cemetery - Journeys to the Elephant Graveyard and Beyond*. Milán: Humboldt Books.
- Casas, C., Hoyos Morales, A., Capdevila Castells, P. (2024). Tiempo mítico y escatología en Cemetery, de Carlos Casas. *InterdisciplinARS*, 3, 227-238. <https://monografias.editorial.upv.es/index.php/interd/article/view/699>
- Chris, C. (2006). *Watching Wildlife*. Mineápolis, Nueva York: University of Minnesota Press.
- Coetzee, J.M. (2004). *Elizabeth Costello*. Barcelona: Mondadori.
- Cordal, A. (2024). Prácticas ecofeministas en el cine documental: territorio, relaciones más-que-humanas y cuidados en la obra de Maddi Barber. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, 29, 249-274. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.29.2024.19622>
- Creed, B. y Reesink, M. (2015). Animals, Images, Anthropocentrism. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 4(1), 95-105. <https://doi.org/10.25969/MEDIA-REP/15174>
- Crutzen, P. J. y Stoermer, E. F. (2000). The Anthropocene. *Global Change Newsletter*, 41, 17-18. Recuperado de: <https://www.mpic.de/3864697/the-anthropocene>
- Martín, S. y Álvarez López, D. (2024). Entrevista Nelson Carlo de los Santos Arias. *Miradasdecine*, 10, 21 de octubre. Recuperado de <https://miradasdecine.es/2024/10/entrevista-nelson-carlo-de-los-santos-arias-berlin-2024.html>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2024). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos. Original publicado en 1980.
- Delgado, M. (2024). Berlinale 2024: Nelson Carlo de los Santos Arias y la analogía zoológica. *Desist Film*, 9 de marzo. Recuperado de <https://desistfilm.com/berlinale-2024-pepe-de-nelson-carlos-de-los-santos-arias-y-la-analogia-zoologica/>
- Díaz de la Vega, A. (2025). Todo está conectado y, en el centro, pace el hipopótamo Pepe. *Gatopardo*, 17 de enero. Recuperado de <https://www.gatopardo.com/articulos/todo-esta-conectado-y-en-el-centro-pace-el-hipopotamo-pepe>
- Haraway, D. J. (2007). *When species meet*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema*. Bilbao: Consónni.
- Kafka, F. (2003). *Informe para una academia*. En: Obras completas. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Original publicado en 1919.
- Malamud, R. (2012). *An Introduction to Animals and Visual Culture*. Nueva York: Palgrave Macmillian.
- Maurette, P. (2017). *El sentido olvidado: ensayos sobre el tacto*. Buenos Aires: Mardulce.

- Mills, B. (2010). Television Wildlife Documentaries and Animals' Right to Privacy. *Continuum*, 24(2), 193-202. <https://doi.org/10.1080/10304310903362726>
- Mitman, G. (2009). *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*. Seattle y Londres: University of Washington Press. Original publicado en 1999.
- Morizot, B. (2021). *Maneras de estar vivo. La crisis ecológica global y las políticas de lo salvaje*. Madrid: Errata Naturae.
- Nagel, T. (1974). What Is It Like to Be a Bat?. *The Philosophical Review*, 83(4), 435-450. Durham: Duke University Press.
- Ramos, M. M. (2021). La mirada femenina a cine etnográfico documental. *Reassemblage* (Trinh T. Minh-ha, 1982). *Revista Estudios Feministas*, 29(1), 1-10. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2021v29n166150>
- Veloso, G. E. (2018). New Filmmakers: Gerard Ortín en Curtocircuito. *Desist Film*, 8 de octubre. Recuperado de <https://desistfilm.com/new-filmmakers-gerard-ortin/>
- Pick, A. (2011). *Creaturally Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*. Nueva York: Columbia University Press.
- Sauvagnargues, A. (2006). *Deleuze: del animal al arte*. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu.
- Segarra, M. (2025). New Animism and Shamanic Cinema. Human-Animal-Machine Interactions. En K. Paszkiewicz y A. Ruthven (eds.) *Cinema of/for the Anthropocene. Affect, Ecology and More-than-human Kinship* (pp. 131-143). Londres y Nueva York: Routledge.
- Smaill, B. (2016). *Regarding Life Animals and the Documentary Moving Image*. Albany: SUNY Press.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Vertov, D. (2011) *Memorias de un Cineasta Bolchevique*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Zayas, S. (2025, 19 de abril). *Ruido é. Silvia Zayas*. <https://silviazayas.wordpress.com/ruido-e/>
- Zayas, S. (2021). *é Silvia Zayas. Matadero Madrid* [Programa de exposición]. Recuperado de <https://www.mataderomadrid.org/programacion/silvia-zayas#:~:text=DESCARGA%20PROGRAMA%20EXPOSITIVO>

DEVENIR ANIMAL: DISPOSITIVOS Y FORMAS PERCEPTIVAS DE LO NO-HUMANO EN EL CINE IBEROAMERICANO CONTEMPORÁNEO

Resumen

El presente artículo aborda el concepto de «devenir animal», propuesto por Deleuze y Guattari, como una «zona de indiscernibilidad» donde el humano y el animal se modifiquen mutuamente, para analizar desde este prisma las estrategias cinematográficas de obras contemporáneas del cine iberoamericano, como: *Salvaxe, salvaxe* (Emilio Fonseca, 2024), *Reserve* (Gerard Ortín, 2020), *592 metroz goiti* (Maddi Barber, 2019), *Ruido é* (Silvia Zayas, 2023), *Cemetery* (Carlos Casas, 2019), *Pepe* (Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024) y *Monólogo colectivo* (Jessica Sarah Rinland, 2024). La investigación se organiza en torno a tres ejes: 1) Tecnologías de captura y régimes visuales del no-humano, 2) Perspectivas y desbordes de la cámara animal y 3): Antropomorfización y realismo zoomorfo. A través de un análisis iconográfico de las obras, el artículo constata que se generan nuevas formas de percepción inter-especie, permitiendo que otras sensibilidades –no humanas– puedan emerger y habitar entre las imágenes de estas obras.

Palabras clave

Cine iberoamericano; Devenir animal; Deleuze; Guattari; Inter-especie; Dispositivo cinematográfico.

Autores

Polina Gorbaneva es artista visual e investigadora posdoctoral en el grupo CINEMA (departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra), colabora en el proyecto de investigación MUMOVEP, en el Laboratorio de Imágenes Potenciales (LIP) y es miembro del Seminario de Estudios Eslavos (departamento de Humanidades, UPF). Su ámbito de investigación se orienta a la literatura y la cinematografía de los años veinte y treinta en la Unión Soviética.

Ariadna Cordal es investigadora predoctoral en la Universidad Pompeu Fabra, financiada por una beca FPU (2020/05553) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España. Su investigación se centra en los discursos sobre la emergencia ecológica en los documentales españoles, así como en las metodologías interdisciplinarias entre el arte y la ciencia en el Laboratorio de Imágenes Potenciales de la UPF. Contacto: ariadna.cordal@upf.edu

BECOMING-ANIMAL: NON-HUMAN PERCEPTUAL FORMS AND DISPOSITIFS IN CONTEMPORARY IBERO-AMERICAN CINEMA

Abstract

This article addresses the concept of becoming-animal, proposed by Deleuze and Guattari, as a «zone of indiscernibility» where the human and the animal mutually modify each other, in order to analyze from this prism the cinematographic strategies of contemporary films of Ibero-American cinema, such as: *Salvaxe, salvaxe* (Emilio Fonseca, 2024), *Reserve* (Gerard Ortín, 2020), *592 metroz goiti* (Maddi Barber, 2019), *Ruido é* (Silvia Zayas, 2023), *Cemetery* (Carlos Casas, 2019), *Pepe* (Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024) and *Monólogo colectivo* (Jessica Sarah Rinland, 2024). The research is organized around three axes: 1) Capture technologies and visual regimes of the non-human, 2) Perspectives and overflows of the animal camera and 3): Anthropomorphization and zoomorphic realism. Through an iconographic analysis of the works, the article finds that new forms of interspecies perception are generated, allowing other -non-human- sensibilities to emerge and inhabit the imagery of these films.

Key words

Iberoamerican Cinema; Becoming-Animal; Deleuze; Guattari; Inter-species; Cinematic Devices.

Authors

Polina Gorbaneva is a visual artist and postdoctoral researcher in the CINEMA group (Department of Communication, Universitat Pompeu Fabra). She collaborates on the research project MUMOVEP and on the Laboratory of Potential Images (LIP) and is a member of the Slavic Studies Seminar (Department of Humanities, UPF). Her field of research is oriented to literature and cinematography of the twenties and thirties in the Soviet Union.

Ariadna Cordal is a predoctoral researcher at the Universitat Pompeu Fabra, funded by an FPU grant (2020/05553) from Spain's Ministry of Science, Innovation and Universities. Her research focuses on discourses of the ecological emergency in Spanish documentaries, as well as interdisciplinary art-science methodologies at UPF's Laboratory of Potencial Imatges. Contact: ariadna.cordal@upf.edu

Anna Mundet Molas (Barcelona, 1998) es artista-investigadora, graduada en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra (UPF), con formación complementaria en filosofía y humanidades digitales. Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos (UPF), actualmente es doctoranda (FI-SDUR) en la UPF, donde investiga formas de resistencia ecologista frente al aprendizaje automático aplicado a la generación de imágenes y es parte de los proyectos MUMOVEP y el Laboratorio de Imágenes Potenciales.

Contacto: anna.mundet@upf.edu

Santiago Fillol es investigador y profesor de Cine y Literatura, Dirección Cinematográfica y Metodologías en estudios cinematográficos en la Universitat Pompeu Fabra. Forma parte del grupo de investigación CINEMA de la mencionada universidad. Es autor de *Historias de la desaparición* (Shangrila, 2016), ha publicado artículos sobre cine y literatura en revistas científicas, así como capítulos de libro en editoriales de prestigio y es el Investigador principal del Laboratorio de Imágenes Potenciales.

Contacto: santiago.fillol@upf.edu

Referencia de este artículo

Gorbaneva, P.; Cordal, A.; Mundet A.; Fillol S. (2025). Devenir animal: dispositivos y formas perceptivas de lo no-humano en el cine iberoamericano contemporáneo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 77-92. <https://doi.org/10.63700/1247>

Anna Mundet Molas (Barcelona, 1998) is an artist-researcher with a degree in Audiovisual Communication from Universitat Pompeu Fabra (UPF), with additional training in philosophy and digital humanities. She holds a Master's in Contemporary Film and Audiovisual Studies (UPF) and is currently a PhD candidate (FI-SDUR) at UPF, where she investigates ecological resistance strategies to machine learning applied to image generation, and she is part of the MUMOVEP project and the Laboratory of Potential Images. Contact: anna.mundet@upf.edu

Santiago Fillol is a researcher and senior lecturer in film and literary studies, film direction and film study methods at Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, and a member of the CINEMA Research Group at the same university. He is the author of *Historias de la desaparición* (Shangrila, 2016) and has published articles on film and literature in scientific journals, as well as several chapters in books published by prestigious publishing houses. He is also the principal investigator at the Laboratory of Potential Images.

Article reference

Gorbaneva, P.; Cordal, A.; Mundet A.; Fillol S. (2025). Becoming-Animal: Non-human Perceptual Forms and *Dispositifs* in Contemporary Ibero-American Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 77-92. <https://doi.org/10.63700/1247>

recibido/received: 21.06.2025 | aceptado/accepted: 16.12.2025

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com
