



# ARCHIVO, COMUNICACIÓN Y CULTURA

*La construcción de la memoria a través de la imagen*


## *Le peuple migrateur* (2001) o el documental de vida salvaje como archivo espectral\*

LE PEUPLE MIGRATEUR (2001) OR THE WILDLIFE DOCUMENTARY AS A SPECTRAL ARCHIVE

**María Teresa Lajoinie Domínguez**

Universitat de València

maria.t.lajoinie@uv.es

 0000-0001-6808-6734

### Resumen

El objetivo es analizar el valor archivístico del género documental de vida salvaje, para lo cual se analizará el filme de Jacques Perrin titulado *Le peuple migrateur* (2001). Se atenderá al tratamiento de los animales no humanos a partir del estudio de las implicaciones que se derivan del título. A continuación, se analizará la narrativa del filme a partir de las nociones de temporalidad circular, identificación emocional e impronta, así como las implicaciones que de estas se derivan. Por último, se concluirá proponiendo al documental como un archivo espectral de imágenes.

### Palabras clave

Documental animal, impronta, archivo, imagen, narrativa emocional.

\* Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación "Archivos en transición: Memorias colectivas y usos subalternos" (Trans.Arch), financiado por la Unión Europea, programa Horizon 2020, MSCA-RISE (acciones Marie Skłodowska-Curie, referencia 872299).

## Abstract

The aim of this article is to analyze the archival value of the wildlife documentary genre by analyzing Jacques Perrin's film *Le peuple migrateur* (2001). We will look at the value of non-human animals by studying the implications derived from the title. Next, the narrative of the film will be analyzed based on the notions of circular temporality, emotional identification and imprinting, as well as the implications that derive from them. Finally, it will conclude by proposing the documentary as a spectral archive of images.

## Keywords

Wildlife films, imprinting, archive, image, emotional narrative.

## Sumario / Summary

1. Introducción / *Introduction*.
2. El tratamiento del animal no humano en *Le peuple migrateur* / *The treatment of the non-human animal in Le peuple migrateur*
3. Circularidad temporal, narrativa emocional, impronta y actuación animal / *Temporal circularity, emotional narrative, imprinting and animal performance*
4. Memoria ante la desaparición: el documental como archivo / *Temporal circularity, emotional narrative, imprinting and animal performance*
5. Conclusión / *Conclusion*
6. Bibliografía / *References*

## 1. Introducción

¿En qué momento comenzó el cine a interesarse por los animales no humanos? El caballo Occident y el fotógrafo Eadward Muybridge, protagonistas de la obra que se conocerá como *El caballo en movimiento* (1878), demuestran que, antes incluso de su nacimiento, el género cinematográfico ha estado estrechamente vinculado a la representación del animal<sup>1</sup>. De este primer experimento nacerá, tan solo un año después, el dispositivo denominado zoopraxiscopio, que permitió el desarrollo posterior de la imagen en movimiento, y por extensión, del nuevo medio de entretenimiento de masas en el que pronto se convertiría el cine. Como el circo antes que él, el cine comienza, pues, a lomos de un caballo. Sin embargo, será en 1879 cuando, de acuerdo con Derek Bousé (1998, p.123), se produce el acto fundacional del género de cine de vida salvaje, que el autor sitúa en la captación que el propio Muybridge realiza de animales semidomesticados (palomas y ciervos) a su vuelta de la granja de la familia Stanford en Palo Alto (California). A mediados de la década siguiente comienzan a proliferar en toda Europa y Estados Unidos las *actualités* filmadas en zoológicos, hasta el punto de convertirse en un verdadero fenómeno internacional. *Lions, Jardin zoologique, Londres* (1896) de los hermanos Lumière, *Junge Löwen im Zoologischen Garten* (1898) de Oskar Messter, *Une chasse à l'ours blanc* (1903) y *Au jardin zoologique* (1904) de Pathé Frères o *Electrocuting an elephant* (1903), en la que Thomas Edison filma la electrocución de Topsy (1903), por solo citar algunos ejemplos, ilustran el atractivo, ante todo escópico, que los otros animales revestían ya para estos primeros realizadores. A estas series se sumarán otras *actualités* dedicadas a los animales circenses, en las que el interés científico se mezcla con lo vodevilesco, así como los filmes consagrados a la caza como tema principal en los que se apela a las emociones violentas (Jan-Christopher Horak, 2006: 463). Heredero directo de estas primeras cintas, resulta evidente que el filme-documental de historia natural y vida salvaje cuenta con una larga tradición.

La primera mitad del siglo XX ve como los títulos y las temáticas se multiplican y diversifican, demostrando con ello la gran vitalidad del género que, a finales del citado periodo, comienza a dar algunas muestras de anquilosamiento, especialmente en el contexto estadounidense. A partir de la década de 1950, y más concretamente a partir del lanzamiento de *True Life Adventures* (1948-1960), el género incorpora algunas de las características formales propias de las producciones clásicas de Hollywood, lo que dará lugar al conocido como "estilo Disney". Este es el resultado de la implementación de técnicas fílmicas propias

---

1. Por economía del lenguaje, y a lo largo del artículo, en aquellos casos en los que se utilicen los términos "animal" y "humano" se entiende que se hace referencia al "animal no humano" y "animal humano" respectivamente.

de la ficción al marco del documental de vida salvaje, lo que condujo a una prolífica contaminación de géneros. Así, de acuerdo con Derek Bousé

El verdadero legado de Disney en cuanto a las películas de animales salvajes no fue una fórmula prescriptiva, sino la revelación de que las imágenes en movimiento de animales salvajes podían integrarse perfectamente con las convenciones narrativas de las principales películas de Hollywood - dispositivos formales, estructuras argumentales, situaciones, temas, motivos y tipos de personajes - con las que los cineastas, los distribuidores y el público ya estaban familiarizados y se sentían cómodos. [...] Al demostrar el potencial comercial de las películas sobre la vida salvaje, los "True Lifes" ofrecían ejemplos y modelos que otros cineastas con aspiraciones más científicas podían tomar prestados y adaptar a sus propósitos (2000: 68)<sup>2</sup>.

Aunque objeto de críticas por parte de académicos, especialmente por la tendencia al antropomorfismo en las narrativas, así como en la descripción de los animales no humanos, el formato todavía hoy goza del favor de directores y espectadores. A modo de ejemplo recordaremos el caso reciente de títulos como *La Marche de l'Empereur* (2005) con millones de espectadores y galardonado con el Oscar a mejor documental. Este éxito del género no solo se debe a su potencial comercial, sino, sobre todo, a su capacidad de favorecer la inmersión del espectador en la película, así como su comprensión e identificación con los animales representados. Seguramente, el siguiente gran cambio que se haya operado en el género se debe a su salto a la pequeña pantalla con la generalización, primero de la televisión y, más tarde, de las plataformas de *streaming*, como nuevos medios de entretenimiento de masas. Esta incursión de la Naturaleza y de los seres vivos que la habitan en nuestros hogares confirma la popularidad del documental de vida salvaje, que desde entonces no ha hecho sino incrementarse. El espectro de espectadores-consumidores no solo se diversifica, sino que se amplía, con el consiguiente aumento en la demanda y el número de documentales producidos. Baste a este respecto evocar la serie documental española *El hombre y la tierra* presentada por Félix Rodríguez de la Fuente, cuyo prestigio nacional e internacional le valió el reconocimiento de la crítica y de la audiencia (Mónica Alcalá-Lorente & Carlos Tabernero, 2016, p. 2) o los más de treinta programas diarios ofrecidos por la

2. "The real Disney legacy to wilde films, however, was not a prescriptive formula but the revelation that moving images of wild animals could be thoroughly integrated with the narrative conventions from mainstream Hollywood films - formal devices, plots structures, situations, themes, motifs, and character types - with which filmmakers, distributors and audiences were already familiar and comfortable. [...] In demonstrating the mainstream potential of wildlife films, the 'True Lifes' offered examples and models that more scientifically astute filmmakers could borrow and appropriate for their purposes".

televisión británica cuyos protagonistas son animales no humanos y de los cuales, al menos un tercio, se corresponden con el género documental objeto de nuestro estudio (Brett Mills, 2017, p.10-11). Tal es la vitalidad del género que este cuenta con sus propios festivales especializados en países como Francia, Japón, Bélgica o Estados Unidos. Los canales que emiten de forma continuada, y casi en exclusiva, documentales de este tipo confirman que, lejos de agotarse, el interés por mirar a los animales sigue obsesionando al hombre contemporáneo, tanto como al de *fin-de-siècle*. Acaso, en plena era del Antropoceno y ante la concienciación frente a la sexta extinción masiva, el documental de vida salvaje haya adquirido un valor renovado que explica que, más de un siglo después de su nacimiento, siga siendo uno de los géneros más consumidos.

A pesar de la omnipresencia de los animales no humanos en los productos y formatos audiovisuales más variados, las disciplinas académicas encargadas de su estudio han adolecido de atender a unas figuras sin las cuales no es posible comprender la historia del cine, y por extensión, de la imagen en movimiento. Este olvido histórico de los animales no humanos como legítimo objeto de estudio, comienza a revertirse con el advenimiento de lo que Harriet Ritvo ha convenido en llamar “giro animal” (2007). Las últimas décadas han visto surgir cada vez más estudios<sup>3</sup> que han tratado de colmar este vacío, tarea a la que el presente artículo pretende igualmente contribuir. Así pues, nuestro objetivo es analizar el valor archivístico del género documental de vida salvaje, para lo cual se analizará el filme de Jacques Perrin titulado *Le peuple migrateur* (2001), en el que se recoge la migración de un grupo de aves en su desplazamiento entre las zonas de invernada y de cría. En un primer momento se atenderá al particular tratamiento que la obra propone de los animales no humanos a partir del estudio de las implicaciones que se derivan del título propuesto. A continuación, se analizará la narrativa del filme a partir de las nociones de temporalidad circular, identificación emocional e impronta, así como las implicaciones que de estas se derivan. Por último, se concluirá proponiendo al documental como un archivo espectral de imágenes capaz de rescatar, cuando no de construir, la memoria del “pueblo migrante” en el que las aves mostradas se constituyen.

3. Véanse los casos citados en este estudio: Derek Bousé 1998, 2000; Jan-Christopher Horak, 2006; Karen D. Scott, 2010; Brett Mills, 2017 y Alexa Weik von Mossner, 2018.

## 2. El tratamiento del animal no humano en *Le peuple migrateur*

Una de las críticas recurrentes al documental de historia natural y vida salvaje es el tratamiento que aquél reserva a los animales no humanos (Derek Bousé, 1998, p.117). Al adoptar como modelo los paradigmas del discurso científico, es habitual en estos documentales que el sujeto-animal se vea subsumido en la categoría de especie de la que es considerado un mero representante. El documental tradicional no muestra, pues, la historia de un grupo concreto de leones del, pongamos por caso, parque nacional Kruger, sino de la *Panthera leo* a la que los individuos mostrados remiten. La adopción de la taxonomía linneana como punto de partida y de llegada explica la habitual heterogeneidad de los materiales recopilados, así como la ausencia de unidad espacial y temporal de estos (Derek Bousé, 1998, p.120). El proceso de montaje, y sobre todo la narración, permitirán corregir esta dispersión al incluir artificialmente a los sujetos en una historia igualmente (re)creada, pero que aspira a una apariencia de verdad (Jan-Christophe Horak, 2006, p.466). Lejos de presentar fielmente la realidad, la cámara únicamente como medio de captación de aquella, es la propia narrativa la que crea a los individuos y construye la historia. Si el protagonista del relato es la *Panthera leo*, poco importa, pues, que las imágenes captadas remitan fuera de la pantalla a lugares, momentos e, incluso, individuos diferentes, como en numerosas ocasiones así ocurre.

A este respecto, el filme *Le peuple migrateur* se aleja de la citada representación estereotípica al proponer una narrativa alternativa que el título, uno de los pocos textos que la obra incluye, recoge. La categoría “migrante” es simultáneamente excluyente – no todas las especies migran – y transversal – aquellas que lo hacen pertenecen a casi todas las clases –. Por lo tanto, cigüeñas, ñus y salmones comparten este rasgo comportamental y podrían formar parte del pueblo al que el documental alude. En este sentido, la producción de Jacques Perrin se revela parcialmente conservadora al optar por incluir únicamente representantes de la clase de las aves. A pesar de que podría tratarse de una reproducción velada de las categorías taxonómicas (el término “pueblo” podría interpretarse en este punto como sinónimo, sino eufemismo de aquellas), también es cierto que la subdivisión propuesta permite integrar en un mismo grupo a diferentes especies que desde la zoología han sido clasificadas separadamente. Del mismo modo que en la Edad Media el medio o hábitat (terrestre, acuático o aéreo) era un criterio válido de organización, dando lugar, por ejemplo, a un único grupo conformado por delfines, ballenas y peces (Arturo Morgado, 2006: 26), Perrin aboga por retratar no tanto a las especies, cuanto la experiencia migratoria de una variedad de aquellas. Con esta decisión el filme desestabiliza la indiscutida autoridad de los actuales parámetros de clasificación taxonómica

que, con el desarrollo de la anatomía comparada durante el siglo de las Luces, y especialmente a partir de Linneo, consideran prioritariamente rasgos morfológicos (Arturo Morgado, 2006; Silvia Sebastiani, 2013). Este cambio introduce una nueva perspectiva desde la que aproximarse a la historia natural y la vida salvaje, al considerarla, al menos parcialmente, desde el punto de vista animal. ¿Qué supone para las aves migrar? Esto es, ¿qué dificultades y obstáculos encuentran las aves en el viaje? ¿Cómo interactúan con otras especies? ¿De qué forma se ven afectadas por la agencia modificadora del hombre? ¿Y sus hábitats? Estas, y no la mera consideración del animal como objeto de estudio científico, son las preguntas que sobrevuelan el documental, temáticamente articulado en torno a la experiencia de la migración.

El término “pueblo” con el cual se completa el título parece confirmar esta tesis. El vocablo, unívocamente aplicado al hombre, define al conjunto de personas que viven en un mismo territorio y que comparten rasgos civilizacionales (tradiciones, costumbres o símbolos), así como instituciones comunes<sup>4</sup>. Las concomitancias con la noción de especie resultan evidentes. Ambas permiten agrupar a individuos diferentes a partir del establecimiento de patrones compartidos. Sin embargo, mientras que en el caso de la especie estos son puramente biológicos, los pueblos se definen ante todo culturalmente. Habida cuenta del valor dicotómico del binomio cultura-naturaleza y su asociación con el animal humano y no humano respectivamente, la denominación podría revelarse problemática. Sin embargo, entendida como experiencia, la migración puede ser leída como un hábito (costumbre o tradición) compartido que sobrepasa los límites de lo morfológico e imprime un marchamo cultural, sino identitario, a unas aves que se constituyen de este modo en pueblo.

Una vez arribadas a tierras frías donde pasarán la primavera, es decir, terminado el primer viaje de la migración, la voz en off advierte: “pronto nacerán las crías que deberán prepararse rápidamente para su primera migración”. Prácticamente ausentes del resto del documental, las escenas siguientes se centran en los polluelos que rara vez aparecen en solitario. Acompañados por sus padres, estos se inician en el vuelo e imitan a los ejemplares adultos a la hora de alimentarse, sugiriendo que de ellos depende no solo la supervivencia de los más jóvenes, sino también la preparación o aprendizaje para la migración. “Sin antes conocer el recorrido, alcanzarán un lugar preciso a miles de kilómetros de

---

4. De acuerdo con el Diccionario del *Centre National de Recherches Textuelles et Lexicales*, el término pueblo hace referencia al: “Conjunto de humanos que viven en sociedad en un territorio determinado y que, teniendo a veces una comunidad de origen, presentan una homogeneidad relativa de civilización et están conectados por un determinado número de costumbres e instituciones comunes” (*Ensemble des humains vivant en société sur un territoire déterminé et qui, ayant parfois une communauté d'origine, présentent une homogénéité relative de civilisation et sont liés par un certain nombre de coutumes et d'institutions communes*).

distancia", indica posteriormente el narrador para introducir la ruta de otoño, esto es, la de regreso a las zonas meridionales. Este misterio (¿cómo se llega a un lugar que no se conoce?) que aparentemente solo el innatismo podría explicar, se ve, sin embargo, mitigado por unas imágenes en las que, sistemáticamente, la migración se produce en grupo. En efecto, numerosos estudios han demostrado que, si bien el impulso de migrar posee un componente genético, las rutas migratorias dependen no solo de factores biológicos, sino, en muchos casos, también de procesos de aprendizaje (Carlos Palacín, 2011; Patrik Byholm, 2022). La mayor habilidad de los individuos más ancianos frente a los jóvenes para corregir desviaciones en las rutas provocadas por los cambios de viento (Kasper Thorup, 2003; Fabrizio Sergio, 2022), los recientes proyectos de reintroducción de aves a las que se les han enseñado nuevas trayectorias migratorias<sup>5</sup> o el hecho de que sean los individuos que ya han realizado migraciones anteriores los que se sitúan a la cabeza de las formaciones, demuestran la importancia de los conceptos de experiencia y transmisión. Esta es, de hecho, la conclusión a la que llega un estudio sobre los comportamientos migratorios de las grullas trompeteras (*Grus americana*), según el cual "[en algunas especies, el rendimiento migratorio depende de] la experiencia y el aprendizaje social (a través de la transmisión cultural de conocimientos) [así como] de programas de navegación innatos (genéticamente heredados)" (Thomas Mueller, 2013, p.1000)<sup>6</sup>.

La aparente contradicción entre lo sugerido por las escenas antes referidas, o la denominación de "pueblo", y la segunda afirmación de la voz en off parece conducir al documental a una ambigüedad ontológica, en parte debido a la falta de interpretación preestablecida por este. De acuerdo con Karen Scott (2010, p.30), en su forma tradicional, el género apela al narrador como mediador en la relación didáctica entre espectadores e imágenes que son leídas por el primero. Según la autora, su discurso objetivo y la presentación de datos científicos legitiman su estatus de voz experta que ofrece al público un texto cerrado, la única lectura posible, y lo relega al papel de observador pasivo. En este sentido, el documental clásico de historia natural y vida salvaje se corresponde con la modalidad expositiva, tal y como ha sido definida por Bill Nichols (1997, p.68-72). En consecuencia, la ausencia casi total de tal figura en *Le peuple migrateur* devuelve al espectador el rol de exégeta y abre el número de posibles interpretaciones, también aquellas de carácter emocional. Así lo confirmaba el propio Jacques Perrin en una entrevista a *Paris Match* en 2001, poco antes de la fecha de lanzamiento del filme: "Me interesaba un enfoque en el que el espectador,

5. Véase a este respecto, el proyecto de reintroducción de las aves Ibis emerita en el continente europeo: <https://www.waldrappteam.at/en/>

6. "[In some species, migratory performance depends on] experience and social learning (mediated through cultural transmission of knowledge) [and] innate navigation programs (inherited genetically)".



con los ojos bien abiertos, es acunado por notas ilustradas en las que inserta su propio imaginario<sup>7</sup>. A este respecto, Bart Welling (2014, p.81-86) sostiene que el éxito del cine documental de historia natural y vida salvaje radica en su capacidad para que el espectador empatice y se reconozca en el animal, una identificación cuya matriz es biológica. Interpretar lo que muestran las imágenes según nuestros propios modelos no solo puede ser un burdo mecanismo de antropomorfización, sino también el resultado del contagio emocional que despierta una experiencia compartida. Así, la imagen, aunque re-presentación, es capaz de suscitar emociones reales en el espectador que hacen posible que este experimente lo que Alexia Weik von Mossner ha denominado como “empatía transespecie” (2018, p.14). Nada impide, pues, que las escenas en las que “el padre/la madre Grulla canadiense enseña al polluelo a comer”, “los padres Arao común observan a su cría durante sus primeros vuelos” o “la madre/el padre Cisne cantor protege a su progenie del frío” sean consideradas en estos términos, es decir, que los espectadores las lean como muestras de los procesos de transmisión y aprendizaje implicados en la experiencia, propia y compartida, que es la crianza. A pesar de la falta de explicación por parte del “ojo experto” del narrador, o precisamente gracias a la ausencia de su mirada disciplinaria que aún hoy mantiene como referente la categoría de especie, la interpretación emocional es siempre posible. Por consiguiente, nada impide tampoco pensar en la migración como una costumbre (en el sentido de hábito, pero también de tradición) y, por tanto, considerarla como una experiencia colectiva, geográfica, física, social, generacional y culturalmente relevante que conecta a millones de individuos. Al referirse en su título a las aves como pueblo, el documental invita no solo a superar el marco conceptual linneano, sino que los ecos culturales del término ofrecen igualmente una manera alternativa de mirar a la otredad de especie potencialmente superadora del “Grand Partage” descrito por Philippe Descola (2005).

### 3. Circularidad temporal, narrativa emocional, impronta y actuación animal

Hemos concluido en el apartado anterior que la ausencia de voz en off otorga al espectador una mayor libertad en la interpretación de las escenas que está observando. Ello no significa, sin embargo, que el filme no apele en caso alguno a estrategias y técnicas que garanticen su coherencia y progresión dramáticas,

---

7. “Cette approche où le spectateur, les yeux grands ouverts, est bercé par des notes imagées dans lesquelles il insère son propre imaginaire m'intéressait”

pero, sobre todo, para que dicha estructura argumental sea percibida y comprendida por el público. Rodado entre 1998 y 2001, con más de 400 kilómetros de cinta de grabación y 240 horas de imágenes en pantalla que terminarán sintetizados en apenas 90 minutos de película, es evidente que *Le peuple migrateur* es el resultado de un arduo trabajo de edición.

Uno de los grandes atractivos del filme es la multiplicidad de imágenes, una heterogeneidad que se ve redoblada debido a la abundancia y diversidad de individuos y paisajes mostrados. Cabe recordar que, del total de especies de aves conocidas, en torno a la mitad realizan desplazamientos migratorios, es decir, que se estima que el número de individuos movilizados cada año por esta causa se sitúa alrededor de los 50 mil millones (Víctor Cueto, 2015, p.19). Así pues, con la migración como punto focal de la cinta, Jacques Perrin traduce visualmente la complejidad y el carácter colectivo de este acontecimiento, para lo cual recurre a la variedad en las secuencias. Esto explica la presencia de más de treinta especies distintas o de planos generales en los que decenas, en ocasiones incluso centenares, de individuos son mostrados. Aunque resulta evidente que, como en el caso de los documentales tradicionales, el objetivo no es ahondar en el sujeto-animal, esta decisión no vendría de la denegación para con el animal no humano de su estatus de ser sintiente y "sujeto experiencial" (Luciano Rocha, 2018, p.26), sino precisamente como consecuencia de la naturaleza multitudinaria de este viaje. El resultado es una dispersión referencial que se traslada a la pantalla y al tratamiento de las imágenes que constituyen el documental. Lejos de ocultarse, la citada fragmentación es plenamente asumida, incluso reivindicada, en el plano representacional a través de las técnicas y mecanismos antes mencionados. Del mismo modo opera el documental con la cuestión espacial en la que, a lo largo de sus noventa minutos de duración, se suceden los lugares filmados. La disparidad de latitudes (la grabación se realiza en los siete continentes) resulta evidente para el espectador que ve cómo paisajes urbanos como los de Nueva York o París, zonas rurales de las campiñas europeas y asiáticas o territorios salvajes en el Amazonas o los desiertos estadounidenses se yuxtaponen, produciéndose, en ocasiones, importantes saltos entre lugares mostrados en escenas consecutivas. Una vez más, es la transversalidad misma de la migración, su capacidad de conectar y crear corredores entre territorios, la que impone, o más exactamente, promueve la atomización de la unidad de espacio. Esta renuncia a la cohesión espacial y la decisión de presentar una diversidad de sujetos protagonistas, junto con la alternancia de planos, escalas y ángulos "[son] indicativos de una postura estética que busca una comprensión más fina del entorno natural [lo que parece] evocar una perspectiva más integral de aquel"<sup>8</sup> (Mette Hjort, 2016,

8. "[Are] indicative of an aesthetic stance that seeks a more fine-grained understanding of the natural environment [which seems] to evoke a more comprehensive perspective".

p.188). Acaso el exceso y la profusión de especies, individuos, entornos y, por ende, de imágenes, sea la mejor, sino única manera de que el filme transmita fielmente la esencia de la experiencia migratoria en las aves. En este sentido, *Le peuple migrateur*, de acuerdo con la perspectiva resituada que adopta, se inscribiría en una tendencia actual más amplia que trata de explorar en las diferentes representaciones culturales del animal "modos de narrar emancipados de una perspectiva narrativa antropocéntrica"<sup>9</sup> (Sophie Milcent-Lawson, 2019, p.8). A tenor de lo expuesto, es posible avanzar que el trabajo de edición opera esencialmente en torno a la cuestión temporal sobre la cual la producción de Jacques Perrin articula en primera instancia su narrativa.

De acuerdo con Salvador Rebollo (2019), la migración puede ser definida como aquel desplazamiento que se origina por el cambio en las condiciones ambientales que modifican la disponibilidad de recursos tróficos a escala local. Nótese que la disminución de tales recursos puede deberse a una alteración inhabitual, aunque no por ello no permanente, o a cambios de carácter periódico. El primer caso correspondería, por ejemplo, a un desplazamiento motivado por la falta de alimentos o de agua, como consecuencia de la escasez de lluvias, que convierten ese territorio en un lugar inadaptado a la supervivencia de los individuos, que inician entonces su viaje hacia otras zonas en las que establecerse. Por su parte, en el segundo supuesto, dichas alteraciones derivan, principalmente, de las variaciones térmicas que dan lugar a los ciclos estacionales, haciendo que el desplazamiento se repita periódicamente. Este es, precisamente, el tipo de migración que Perrin aspira a representar en la pantalla, lo que explica la importancia capital que adquiere en la estructura argumental del filme la noción de temporalidad. En efecto, el viaje que se retrata no es el de un movimiento unidireccional, aquel ilustrativo del primer caso antes mencionado, sino uno circular de partida y regreso.

*Le peuple migrateur* comienza con una secuencia protagonizada por un petirrojo que se adentra en el bosque y, seguido de cerca por la cámara, conduce e invita al espectador a entrar con él en el mundo de las aves migratorias. Después de unas breves escenas, el petirrojo se dirige hacia una pequeña construcción de madera situada frente a un lago hacia el que, desde el lado opuesto, se ve llegar a un niño corriendo. A través de los huecos de una celosía, el niño observa la marcha de un grupo de ocas comunes, a excepción de una de ellas, que, atrapada por una red, no podrá emprender el viaje hasta que él mismo la libere. Los restos de esta red en una de las patas de la oca son lo que permite al espectador individualizarla en el seno de la bandada, confirmar, unas escenas después, que, efectivamente, ha conseguido alcanzarla, y con ello diferenciar, llegada la ocasión, a estas aves

9. "Des modes de récit affranchis de l'athroporéglage narratif".

de otros grupos cuya migración sigue el filme de forma paralela. La secuencia siguiente se sitúa en una zona rural donde los campos rodean una construcción tradicional de la que surge una anciana vestida de negro que, de espaldas a la cámara, sale al encuentro de unas grullas comunes que tan pronto rechazan la interacción y alzan el vuelo. Estas secuencias, que podrían equipararse a las escenas de exposición de una obra teatral por el lugar y la función que ocupan en la estructura argumental, se repiten al final de la cinta de forma simétricamente opuesta. No solo se invierte el orden de aparición de las especies, sino también la perspectiva adoptada por la cámara. Así, de forma refleja al inicio, las grullas regresan las primeras al mismo lugar, con la misma construcción y la misma anciana de negro que, sin embargo, está de frente a la cámara y que, esta vez sí, consigue acercarse a las aves. Les siguen las ocas, de cuya llegada al lago son testigos la construcción de madera y el niño que las vieron partir. Tanto en la secuencia inicial como en la final, la perspectiva adoptada por la cámara es la de las ocas, es decir, que, como ellas, y según la dirección del movimiento migratorio, dejaremos atrás o veremos en nuestro horizonte estos dos elementos que podríamos calificar de verdaderos deícticos espacio-temporales. La imagen que muestra la red en la pata de la oca arraiga, más si cabe todavía, la impresión de retorno. El filme concluye con el petirrojo, cuyo movimiento obliga a la cámara a retroceder y, al igual que al inicio invitaba, ahora expulsa al espectador de ese lugar de observación privilegiado. Así pues, con esta estructura paralela y especular Jacques Perrin consigue configurar visualmente las ideas de viaje y de ciclo.

En este sentido, y de acuerdo con la función de *auctoritas* que los especialistas han atribuido a la voz en off o “voz de Dios” (Bill Nichols, 1997, p.19), el hecho de que en *Le peuple migrateur* aquella se limite, principalmente, a evocar las etapas del desplazamiento confirma la capitalidad de la cuestión temporal. Así, el carácter circular del movimiento, que es el de la historia contada en imágenes, es igualmente enunciado, y esto desde el inicio mismo del documental, por el narrador:

La historia de las aves migradoras es la de una promesa... La promesa del regreso. Su viaje, que a menudo consta de miles de kilómetros y está salpicado de peligros, responde a una única necesidad: sobrevivir. Su migración es una lucha por la supervivencia.

Como es posible advertir, la intervención resulta reveladora, no solo respecto de la construcción y aprehensión de la temporalidad del filme, sino también de la importancia del componente emocional en su narrativa. En *Moving Viewers: American Film and Spectator's Experience* (2009), Carl Plantinga analiza el papel destacado que las emociones revisten en la experiencia sensual que es ver una película, tanto como en su concepción. Como el propio autor recuerda,

Una película no es solo una forma de ver, sino también de oír, sentir, pensar y responder. Los atractivos de estas «formas de experimentar» son muchos y diversos, pero el principal de ellos es la capacidad de muchas películas para provocar emociones en el espectador: suspense, sorpresa, miedo, gritos, ansiedad, lágrimas, alivio y calma en un orden temporal vívido y, en última instancia, placentero (Carl Plantinga, 2009, p.49)<sup>10</sup>.

La capacidad de suscitar emociones, sostiene Plantinga, no solo depende del espectador, y por ende de su contexto personal (edad, género, clase social, etc.), sino de la propia narrativa que “[está] prefocalizada para proporcionar un complejo particular de experiencias afectivas” (Carl Plantinga, 2009, p.79)<sup>11</sup>. En esta línea se inscribe, pues, el tono épico de la voz en off inaugural de *Le peuple migrateur*. Los términos en los que el viaje es descrito, esto es, como promesa y lucha salpicada de peligros, convierten a las aves en protagonistas de proezas y hazañas, en verdaderos héroes de la epopeya visual que es el filme. El suspense y la anticipación transmitidos por la voz en off establecen, por tanto, un marco previo, suerte de guía emocional, para interpretar el documental. Este se verá confirmado por el recurso a escenarios paradigmáticos (Carl Plantinga, 2009, p.75) o motivos narrativos (Derek Bousé, 2000, p.68) que sustentan, tanto argumental como emocionalmente, la historia. Tal es el caso de escenas como las de la barnacla cuellirroja que queda atrapada en un lodazal generado por una fábrica, el guacamayo azul que consigue escapar de la jaula en la que es transportado junto a otros animales o las ocas comunes que son cazadas, todas ellas tópicos (industrialización, actividad cinegética, mercado ilegal) del motivo de la actividad humana como peligro. Más allá de su valor referencial, las escenas de depredación, caza, apareamiento o vuelo responden a necesidades narrativas, tanto de orden temático como emocionales, estas últimas de acuerdo con el esquema planteado al inicio por la voz en off.

Determinado, como hemos señalado, por las ideas de desplazamiento y circularidad, el relato visual de la migración necesita, además de las ya analizadas escenas que evidencian el regreso de las aves, imágenes de estas volando. No en vano son ciertas especies las que protagonizan ambos tipos de secuencias, entre las que figura el caso emblemático de la oca común marcada e individualizada por la red. La perspectiva de la cámara durante el vuelo es en la que radica la “experiencia visceral” (Carl Plantinga, 2009, p.21) que estas escenas provocan. La proximidad con las ocas o las grullas, los encuadres, en

10. “A film is not only a way of seeing, but also a way of hearing, feeling, thinking, and responding. The attractions of such “ways of experiencing” are many and diverse, but chief among them is the ability of many films to elicit emotion in the spectator, to provide suspense, surprise, fear, screams, anxiety, tears, relief, and calm in a temporal order that is vivid and ultimately pleasurable”.

11. “[Is] prefocused to provide a particular complex of affective experiences”.

ocasiones imperfectos, y los planos en movimiento inciden en la impresión del espectador de estar volando junto a ellas. Esta perspectiva, razón principal de sus 2,8 millones de espectadores en Francia o de sus nominaciones a los Oscar y César, es únicamente posible gracias a un trabajo previo que el documental, sin embargo, no deja entrever. La aplicación del concepto de impronta explica la cercanía de la cámara durante el vuelo, que se intensifica al compararla con la distancia desde la que son captadas otras especies o individuos, aquellos que no pasaron por dicho proceso. Acuñada por el etólogo austriaco Konrad Lorenz, la noción de impronta describe el vínculo que se establece entre los polluelos de algunas aves nidífugas, tales las ocas o las grullas, y el primer estímulo móvil que perciben, normalmente su madre. Para la producción, las madres fueron sustituidas por miembros del equipo que, convertidos en el primer estímulo, debían encargarse de crear con los polluelos dicho lazo, lo que se tradujo en horas de cohabitación y cuidados que derivan en un conocimiento mutuo. Esto permitió que ocas, grullas, gansos o, por primera vez, pelicanos, estuviesen habituados a la presencia humana, pero sobre todo que forjasen un vínculo afectivo con su persona de referencia. La posibilidad de filmar desde el aire, integrados como parte de la formación, a las aves durante su vuelo se sustenta en este vínculo.

El impulso de seguir a su primer estímulo se aprovecha de forma recurrente para provocar secuencias de vuelo: la persona de referencia, en un medio de transporte en marcha - todoterrenos, ultraligeros, barcos, parapentes o globos aerostáticos - llama a las aves con su voz, en ocasiones una bocina, desencadenando con ello el vuelo. La ilusión de cercanía, casi intimidad, entre espectadores y aves mediatizada por la cámara contribuye por su parte a la atribución del rol protagonista a estas últimas, lo que favorece a su vez la identificación o contagio emocional antes enunciados. En consecuencia, la perspectiva y proximidad de las imágenes, aquellas sobre la que se fundamenta parte de la narrativa temática y emocional del filme, solo es posible gracias a dicho lazo afectivo, aunque el documental no lo muestre. La complejidad material para conseguir estas secuencias clave (súmese a lo anteriormente expuesto, por ejemplo, los permisos necesarios para poder grabar en localizaciones como París o Nueva York) parece ser la razón que legitimaría lo que a todas luces es la (re)creación de la realidad en el proceso de edición. Ante las críticas de manipulación, deshonestidad o artificialidad que pudieran lógicamente formularse, cabe también reconocer que el making of se centra, precisamente, en traer a la luz esta cuestión. Casi tan extenso como el filme oficial (sobrepasa los 50 minutos de duración), este "otro documental" permite corregir la tensión entre referencialidad y dramatización (John Corner, 2003, p.96) presente en el primero. Al reconocer la artificialidad de algunas escenas, el making of no solo reanuda con la noción de verdad, sino que

restituye la agencia animal<sup>12</sup> de unas ocas y grullas cuya colaboración necesaria en la narración de la historia de la experiencia migratoria es así reivindicada. Tal vez la función de la ficha técnica, compuesta del nombre de la especie, la ruta migratoria y los kilómetros que recorre sea, precisamente, la de presentar a los actores y actrices e identificarlos frente a otras especies cuyos ejemplares salvajes quedan en el anonimato. Resulta imposible con todo obviar la importancia que, con esta decisión, Perrin otorga a la narrativa en la construcción del filme. Ante la ausencia de relato verbal, la narrativización temporal y emocional de las imágenes se postula como el principal mecanismo para garantizar que el espectador comprenda la historia, cuanto mantenga su interés por la misma. Con ello Jacques Perrin confirma su deseo de que *Le peuple migrateur* sea, ante todo, una experiencia sensual de la migración

#### 4. Memoria ante la desaparición: el documental como archivo

“Una sinfonía de imágenes”. Así define Jacques Perrin los filmes que le sirvieron de inspiración para la concepción de *Le peuple migrateur*, con los que su producción comparte un mismo rasgo común: la casi total ausencia de narrador. Los riesgos de incomprensión ante tal decisión son altos, como así lo muestra la crítica de Sylvie Briet en 2001 para el periódico *Libération*, en la que afirma: “[El filme] en ningún caso es un documental de animales [...]. El público no aprende nada. Después de todo, por qué no”. Según se desprende de su artículo, el problema reside en que, en su afán por cuidar la estética del filme, Perrin habría renunciado a transmitir un conocimiento y al carácter real del mismo debido a unas imágenes “que no obedecen a las leyes de la naturaleza” (Sylvie Briet, 2001). La crítica es sintomática de la situación descrita por John Corner en torno a la cuestión del valor del documental: “El error radica en la suposición, asumida por defecto, de que dichos valores residen en gran medida en el tipo de conocimiento que genera un documental (más claramente, en su calificación de ‘verdad’), ya sea de modo preposicional u observacional” (2003, p.95)<sup>13</sup>. Ante esto, sostiene el especialista, el documental solo puede adquirir valor, independientemente de su contenido, si evidencia su propio estatus estético (John Corner, 2003, p.95). En este sentido, la decisión de abogar por un relato esencialmente visual que relega prácticamente al silencio a la voz humana puede entenderse como el mecanismo por medio del cual Perrin reivindica el peso estético de su filme. Además de

12. Para más información, véase: Despret, Vinciane, (2013).

13. “The default assumption is that such values inhere largely in the character of the knowledge that a documentary generates (most bluntly, its ‘truth’ rating), whether this is primarily prepositional or observational in mode”.

liberar al espectador en su interpretación, la ausencia de voz en off “expositiva” permite que aquel dirija su atención hacia las imágenes. El público es invitado a disfrutar de la variedad de especies, formas, colores, movimientos e incluso sonidos que constituyen el valor mismo de las escenas que, recordemos, se caracterizan por su heterogeneidad y cantidad. Así, de los paisajes monumentales, los comportamientos desconocidos, la espectacularidad de los plumajes o la nueva perspectiva desde la que es vista el vuelo. Estas imágenes se corresponden, en efecto, con nuestra preferencia por lo escénico (Yuriko Saito, 1998, p.101) y especular (Karen Scott, 2010, p.29; Brett Mills, 2017, p.84) en la representación culturalmente mediatizada de la naturaleza y la vida salvaje. Al insistir en la relevancia de las imágenes *per se*, y no del contenido que vehiculan, estas se revelan como indicadores de la “estética pictórica” (John Corner, 2003, p.95-98) del filme. La invitación no es solo a “mirar a través” (*to look through*), sino a “mirar” (*to look at*). Si la primera modalidad, propia de los documentales clásicos, consiste en interpretar el mundo por medio de las imágenes, la segunda postula su observación como placer estético. El documental se convierte, en consecuencia, en una suerte de colección museística de imágenes exhibidas en torno a la temática de la migración. El filme opta así por un tratamiento claramente dramatizado o estilizado de la imagen que ya no solo sostiene la carga de lo real, sino que deviene realidad cargada (John Corner, 2003, p.97) y que imprime un sello de autoría a la obra de Jacques Perrin.

Ciertamente, con este acercamiento el animal no humano corre el riesgo de verse reducido a simple objeto de placer escópico, la naturaleza a una armoniosa e idílica autarquía (Jan-Christopher Horak, 2006, p.467-468). Sin embargo, algunos aspectos invitan a mitigar esta posibilidad. El primero de ellos es la inclusión del motivo de la actividad humana como peligro. Del mismo modo, al presentar de forma indistinta a los animales no humanos (véase la escena de las barnaclas cuellirrojas antes mencionada) y a los paisajes (con el desprendimiento del glaciar, por ejemplo) como víctimas del Antropoceno, el filme recuerda el carácter interconectado e interdependiente de los ecosistemas y quienes los forman. Al integrar estas cuestiones de carácter conservacionista en la narrativa, el documental ofrece una perspectiva que se aleja de los reduccionismos antes evocados y aspira a una cierta conciencia ecológica que evitaría la total objetivación de los *otros* animales. Finalmente, si, como hemos mostrado, la temática del filme se centra en la experiencia de la migración más que en la especie a las que las aves representan, es posible concluir que es dicho acontecimiento, y no los individuos emblemáticos, lo que *Le peuple migrateur* propone mirar (*to look at*).

Llegados a este punto, la pregunta que tal vez debamos formularnos es: ¿por (para) qué nos propone Jacques Perrin que miremos al pueblo migrante? A finales de la centuria pasada, John Berger (1980) se cuestionaba de forma parecida



cuando escribió ¿Por qué miramos a los animales? Si el interés por capturar y fijar al animal no humano se remonta a los albores de la humanidad, como así lo muestra el arte rupestre, es durante la modernidad cuando este se intensifica. De acuerdo con las tesis bergerianas, la industrialización, y posteriormente, el capitalismo, promovieron la expulsión física de los animales de sus hábitats, pero también de espacios como el campo y la urbe. Progresivamente confinados, los encuentros interespecies, otrora comunes incluso cotidianos, devienen a partir de ese momento inhabituales, casi excepcionales. El tratamiento que los pintores románticos daban a los animales en sus obras o los zoológicos son - dice John Berger - monumentos a la pérdida histórica que es la desaparición de los animales reales (1980, p.17; p.26-28). Es decir, que miramos a los animales porque ya no están. El fin de su existencia real, biológica, en definitiva, de su presencia encarnada es lo que explica la urgencia por mirarlos. Para Berger, estos artefactos participan activamente del proceso de desaparición de los animales no humanos del que son parte integrante.

Al contrario, en su estudio *La chambre claire* (1980), Roland Barthes sostiene la impregnación casi física del referente en la fotografía. "No hay foto si no hay algo o alguien" (1980, p.18)<sup>14</sup>, afirma. Así, la particularidad de la imagen fotográfica frente a otras representaciones es que la presencia del objeto nunca es metafórica, todavía menos si este es o ha sido un ser vivo (Roland Barthes, 1980, p.123). La fotografía es el lugar en el que confluyen el objeto observado y el sujeto que mira, aquello que es tocado por ambos: "la cosa de antaño, a través de sus radiaciones inmediatas (sus luminancias), ha tocado realmente la superficie que mi mirada a su vez viene a tocar [...] lo que me importa es [...] la certeza de que el cuerpo fotografiado viene a tocarme con sus propios rayos, y no con una luz añadida" (Roland Barthes, 1980, p.127-128)<sup>15</sup>. Lo importante no es su parecido con el referente, sino su capacidad de certificar o ratificar su existencia, de suerte que es imposible negar que el objeto ha estado ahí (Roland Barthes, 1980, p.120). Esta es la verdad de la fotografía, también, como en el caso del documental, de la imagen en movimiento no ficcional. Al fijar la historia de la migración, *Le peuple migrateur* certifica que esta pasó. Ante la amenaza que supone la sexta extinción masiva y el cambio climático, Jacques Perrin transfiere este hábito a un soporte que es capaz de "preservar la presencia del otro ausente" (Akira Lippit, 2000, p.189). Convertido en archivo espectral, el documental adquiere así un valor etnozoográfico al salvaguardar la memoria de un pueblo cuyas tradiciones están en peligro. Al recurrir a la imagen en movimiento, el productor galó

14. "Pas de photo sans quelque chose ou quelqu'un".

15. "La chose d'autrefois, par ses radiations immédiates (ses luminances), a réellement touché la surface qu'à son tour mon regard vient toucher [...] ce qui m'importe, c'est [...] la certitude que le corps photographié vient me toucher de ses propres rayons, et non d'une lumière surajoutée".

consigue capturar la experiencia sensual de la migración y con ello preservar, al menos, cómo hubiera sido para nosotros si hubiéramos tenido la posibilidad de migrar como las aves<sup>16</sup>. En este sentido, podemos concluir junto con Akira Lippit que, antes que contribuir a su desaparición, “el cine desarrolló, e incluso encarnó, rasgos animales como gesto de duelo por la desaparición de la fauna salvaje” (2000, p.196)<sup>17</sup>.

## 5. Conclusión

*Le peuple migrateur* no es un documental de animales, decía Sylvie Briet (2001) y, en cierto modo, puede que tuviera razón. Como se ha mostrado, el filme presenta como tema central de su historia no a una especie, sino una costumbre que muchas de ellas comparten: la migración. Antes siquiera de comenzar el visionado, esto es, desde el título mismo, Jacques Perrin advierte de que su propuesta documental está lejos de configurarse en torno a los parámetros clásicos del género. Con esta decisión primera, la producción subraya su intención de alejarse de las restrictivas categorías taxonómicas y despliega ante sus espectadores una nueva manera de mirar a la otredad de especie. Esta última permite reivindicar el estatus de pueblo de las aves y la concepción de la experiencia de la migración como costumbre e incluso patrimonio cultural en peligro. En este sentido, al evidenciar la precariedad de sus hábitats y la fragilidad de sus integrantes, el filme se erige en advertencia y *memento* de la amenaza de la desaparición que en primer lugar se cierne sobre la migración.

En este contexto, el recurso a la narrativización, que participa de la identificación de los espectadores con las aves convertidas en héroes épicos, resulta ser menos un mecanismo de “antropomorfización cruda” (Greg Garrard, 2012, p.155), cuanto una necesidad por restituir de forma comprensible para el público esta historia aviar. Presentados como protagonistas por el propio filme, ocas, grullas, cisnes o gansos se convierten de este modo en el “personaje preferido” (Carl Plantinga, 2009, p.10) de los espectadores, lo que favorece su contagio emocional con estos. El miedo o el amor que jalonan afectivamente el desplazamiento real de estas aves es aquel que, a su vez, el público siente al realizar junto a aquellos la ruta. Al situar al espectador en el lugar de las aves, la perspectiva única de los vuelos que hace posible la aplicación del concepto de impronta tras-

16. Parafraseemos aquí a Thomas Nagels en su obra *What Is It Like to Be a Bat?* (1974) en la que el autor sostiene que las diferencias entre los aparatos cognitivos hacen imposible imaginar cómo sería ser un murciélago y que, determinados por nuestra propia subjetividad, solo podríamos aspirar a imaginar qué significaría para nosotros si tuviéramos las habilidades de murciélago.

17. “The cinema developed, indeed embodied, animal traits as a gesture of mourning for the disappearing wildlife”.

lada al plano de lo visual el concepto de empatía transespecies anteriormente mencionado. En este sentido, es posible concluir, junto con Akira Lippit, que “al consumir el animal mediante la identificación con aquel, el sujeto experimenta un devenir-animal” (2000, p.181)<sup>18</sup>. La preponderancia de la imagen y sonidos animales, junto con la cuasi ausencia de voz en off humana, contribuyen a este devenir-ave migradora que se articula esencialmente a partir de la idea de procurar al espectador una experiencia sensorial y afectiva compartida en la que, como la imagen tocada simultáneamente por el objeto observado y el sujeto que mira, ambos puedan encontrarse. Suspendeda la extinción en y por la imagen, que es, sin embargo, la representación de su futura desaparición, el documental confirma su valor memorialístico al presentarse como un archivo espectral de imágenes que consigue, simultáneamente, sustraer del olvido y contribuir a la creación de la historia de un pueblo migrante que, por su estatus de otredad radical, ha sido tradicionalmente obviado de los archivos.

## Bibliografía

- Alcalá-Lorente, Mónica & Carlos Tabernero. (2016). El espectáculo de la conservación. El Parque Nacional de Doñana en *El Hombre y la Tierra* (1979). *Arbor*, 192-781 (a347), 1-17 [Último acceso: 22 de noviembre de 2024]. <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2016.781n5005>
- Barthes, Roland. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Gallimard-Seuil, Cahiers du Cinéma.
- Berger, John. (1980). Why Look At Animals?. En John Berger, *About Looking*, Pantheon Books.
- Bousé, Derek. (1998). Are Wildlife Films Really 'Nature Documentaries?'. *Critical Studies in Mass Communication*, 15, 116-140.
- Bousé, Derek. (2000). *Wildlife Films*. University of Pennsylvania Press.
- Briet, Sylvie. (2001). Le peuple migrateur” se brûle les ailes. *Libération*. Publicado el 12 de diciembre. [Último acceso: 23 de octubre de 2024]. [https://www.liberation.fr/culture/2001/12/12/le-peuple-migrateur-se-brule-les-ailes\\_386982/](https://www.liberation.fr/culture/2001/12/12/le-peuple-migrateur-se-brule-les-ailes_386982/)
- Byholm, Patrik; Beal, Martin; Isaksson, Natalie; Lötberg, Ulrik & Susanne Akesson. (2022). Paternal transmission of migration knowledge in a long-distance bird migrant. *Nature Communications*, 13, <https://doi.org/10.1038/s41467-022-29300-w>
- Corner, John. (2003). Television, documentary, and the category of the aesthetic. *Screen*, 44 (1), 92-100.
- Cueto, Víctor; Jahn, Alex E.; Tuero, Diego Tomas; Guaraldo, André C.; Sarasola, José Hernán; et al. (2015). Las aves migratorias de América del Sur. Nuevas técnicas revelan información sobre su comportamiento. *Ciencia Hoy* ; 142 (1), 19-25.

18. “By consuming the animal in identification, the subject undergoes a becoming-animal”

- Descola, Philippe. (2005). *Par-delà nature et culture*. Gallimard, Colección Folio Essais.
- Despret, Vinciane. (2013). From Secret Agents to Interagency. *History and Theory*, 52 (4), 29-44.
- Garrard, Greg. (2012). *Ecocriticism: The New Critical Idiom*. Routledge.
- Hjort, Mette (2016). What Does It Mean to Be an Ecological Filmmaker? Knut Erik Jensen's Work as Eco-Auteur. *Projections*, 10 (2), 104-124.
- Harriet, Ritvo. (2007). On the Animal Turn. *Daedalus*, 136 (4), 118-122.
- Horak, Jan-Christopher. (2006). Wildlife Documentaries: From Classical Forms to Reality TV. *Film History An International Journal*, 18, 459-475.
- Kasper Thorup, Thomas Alerstam, Mikael Hake & Nils Kjellén. (2003). Bird Orientation: Compensation for Wind Drift in Migrating Raptors Is Age Dependent. *Biological Sciences. Supplement Biology Letters*, 270, S8-S11.
- Lippit, Akira Mizuta. (2000). *Electric animal: toward a rhetoric of wildlife*. University Minnesota Press.
- Mathieu, Clément. (2001). Dans les archives de Match - Avec Jacques Perrin sur le tournage du "Peuple migrateur". *Paris-Match*, 22 de abril de 2002. [Último acceso: 18 de octubre de 2024]. <https://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Jacques-Perrin-Peuple-Migrateur-tournage-2001-interview-1801176>
- Milcent-Lawson, Sophie. (2019). Un tournant animal dans la fiction française contemporaine?. *Pratiques*, 181-182. <http://journals.openedition.org/pratiques/5835>
- Mills, Brett. (2017). *Animals on Television. The Cultural Making of the Non-Human*. Palgrave Macmillan.
- Morgado García, Arturo & José Joaquín Rodríguez Moreno (eds.). (2011). *Los animales en la historia y en la cultura*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Mueller, Thomas; O'Hara, Robert B.; Converse, Sarah J.; Urbaneck, Richard P. & William F. Fagan. (2013). Social learning of migratory performance. *Science*, 341(6149), 999-1002. [https://www.science.org/doi/pdf/10.1126/science.1237139?casa\\_token=om-QCAJR5qPAAAAA:GoAQ7JESMGBVpBaaBHxptLttjL4D2S5By6FcI02J\\_T-dSmTkK-DPqt1jUitKikYU14Iq\\_J-JHYz7](https://www.science.org/doi/pdf/10.1126/science.1237139?casa_token=om-QCAJR5qPAAAAA:GoAQ7JESMGBVpBaaBHxptLttjL4D2S5By6FcI02J_T-dSmTkK-DPqt1jUitKikYU14Iq_J-JHYz7)
- Nagels, Thomas. (1974). What Is It Like to Be a Bat?. *The Philosophical Review*, 83 (4), 435-450.
- Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, traducción de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte.
- Palacín, Carlos; Alfonso López, Juan C; Alonso López, Javier A.; Magaña, Marina & Carlos A. Martín. (2013). Cultural transmission and flexibility of partial migration patterns in a long-lived bird the great bustard *Otis tarda*. *Journal of Avian Biology*, 42 (4), 301-308.
- Perrin, Jacques ; Cluzaud, Jacques et Michel Débats. (2001). *Le peuple migrateur*, Galatée Films.
- Plantinga, Carl. (2009). *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*, University of California Press.
- Rebollo, Salvador. (2019). Aves migratorias, el misterio de un viaje de ida y vuelta. *Diario Digital de la Universidad de Alcalá* [Último acceso: 15 de octubre de 2024]. <https://portalcomunicacion.uah.es/diario-digital/actualidad/aves-migratorias-el-misterio-de-un-viaje-de-ida-y-vuelta/>

- Rocha Santana, Luciano. (2018). *La teoría de los derechos animales de Tom Regan. Ampliando las fronteras de la comunidad moral y de los derechos más allá de lo humano*. Tirant lo Blanch.
- Saito, Yuriko. (1998). The Aesthetics of Unscenic Nature. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56(2), 101-111.
- Scott, Karen D. (2010). Popularizing Science and Nature Programming: The Role of 'Spectacle' in Contemporary Wildlife Documentary. *Journal of Popular Film and Television*, 31(1), 29-35.
- Sebastiani, Silvia. (2013). L'orang-outang, l'esclave et l'humain: une querelle des corps en régime colonial. *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 11, [último acceso : 12 de octubre de 2024]. <http://journals.openedition.org/acrh/5265>
- Sergio, Fabrizio; Barbosa, Jomar M.; Tanferna, Alesssandro; Silva, Rafa; Blas, Julio & Fernando Hiraldo. (2022). Compensation for wind drift during raptor migration improves with age through mortality selection. *Nature Ecology & Evolution*, 6, 989-997. <https://doi.org/10.1038/s41559-022-01776-1>
- Weik von Mossner, Alexa. (2018). Engaging Animals in Wildlife Documentaries: From Anthropomorphism to Trans-species Empathy. En Catalin Brylla & Mette Kramer (Eds.), *Cognitive Theory and Documentary Film* (pp. 163-179). Palgrave Macmillan.
- Welling, Bart H., (2004). On the 'Inexplicable Magic of Cinema'. Critical Anthropomorphism, Emotion, and the Wildness of Wildlife Films. En Alexa Weik von Mossner (Ed.), *Moving Environments. Affects, Emotion, Ecology, and Film* (pp. 81-102). Wilfrid Laurier University Press.