

## ***Los que desean y Rapa das bestas: de la sensorialidad como herramienta política***

### ***Those who Lust and Rapa das bestas: of Sensoriality as a Political Tool***

**Javier Moral Martín**

Universitat Politècnica de València, España  
[javier.moral.martin@gmail.com](mailto:javier.moral.martin@gmail.com)

**Beatriz del Caz Pérez**

Universitat Politècnica de València, España  
[beapepe1@upvnet.upv.es](mailto:beapepe1@upvnet.upv.es)

#### **Resumen:**

*Los que desean* (Elena López Riera, 2018) y *Rapa das bestas* (Jaione Camborda, 2017) se presentan como dos singulares ejercicios en el panorama cinematográfico español contemporáneo. En lugar de exhibir su militancia feminista denunciando frontalmente la desigualdad femenina, lo hacen de manera lateral, interrogando una práctica social aparentemente alejada del conflicto de género (una competición de palomas y una antigua tradición de rapa de caballos). En el presente trabajo se analiza el elaborado trabajo formal de los dos cortometrajes que, recurriendo a las estrategias de desestabilización de la mirada utilizadas en el denominado documental sensorial, convocan una experiencia del espectador que trasciende lo netamente intelectual para implicarlo también emocional y visceralmente. Es gracias al extrañamiento operado tanto en el nivel expresivo como en el del contenido que los dos ejemplos permiten activar una lectura política del androcentrismo que domina los espacios sociales sin tener que explicarlo. Aunque poco habitual, el entrecruzamiento propuesto entre lo fenomenológico y lo semiótico dibuja nuevos y esperanzadores caminos de posicionamiento feminista desde el audiovisual.

#### **Abstract:**

*Those who desire* (Elena López Riera, 2018) and *Rapa das bestas* (Jaione Camborda, 2017) emerge as two distinctive endeavors within the contemporary Spanish cinematic landscape. Rather than overtly showcasing their feminist stance by directly denouncing female inequality, they do so tangentially, probing into a social practice seemingly distant from gender conflict (a pigeon competition and an ancient tradition of horse shearing). In this study, the meticulous formal work of the two short films is analyzed, drawing upon the destabilization strategies of the gaze utilized in the so-called sensory documentary, evoking an audience experience that transcends purely intellectual engagement to also involve them emotionally and viscerally. It is through the estrangement operated on both the expressive and content levels that these two examples allow for the activation of a political reading of the androcentrism that pervades social spaces without having to explicitly articulate it. Though uncommon, the intertwining of the phenomenological and the semiotic proposed here sketches out new and hopeful paths of feminist positioning within the audiovisual landscape.

**Palabras clave:** Sensorialidad; documental; feminismo; fenomenología; política; háptico.

**Keywords:** Sensoriality; Documentary Film; Feminism; Phenomenology; Politics; Haptic.

## 1. Introducción

A tenor de su repercusión, el denominado documental sensorial se perfila como una de las vetas más activas en este escenario de incertidumbre y desterritorialización que parece dominar el cine documental en el nuevo siglo. Se trata de una denominación que engloba a un grupo de películas cuya decantación por la forma frente al contenido hunde sus raíces en la reformulación del cine etnográfico de los años 60 y 70 llevado a cabo por autores como Jean Rouch o Robert Gardner, así como de propuestas experimentales de ciertos videoartistas y cineastas del mismo periodo como Chantal Akerman. Ejemplos como *Sweetgrass* (Illisa Barbash y Lucien Castaing-Taylor, 2009), *Leviathan* (Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel, 2012) o *Manakamana* (Stephanie Spray y Pacho Velez, 2013), muchas de ellas realizadas en el entorno productivo del Sensory Ethnography Lab (SEL) de la Universidad de Harvard, han obtenido el reconocimiento en prestigiosos certámenes como el Festival Internacional de Locarno, el Festival Internacional de Cine de Venecia o el de Berlín, así como la atención crítica (MacDonald, 2015; Ginsburg, 2018; Marano, 2022). Una fórmula que también ha sido practicada en el entorno productivo español: *Dead Slow Ahead* (Mario Herce, 2015), *La ciudad oculta* (Víctor Moreno, 2018), *O arrais do mar* (Elisa Celda, 2019) o *Dear Friend* (Rocío Mesa, 2020), son algunos largometrajes que se nutren de esa misma impronta fenomenológica antes que semiótica y que han gozado, también, de una importante repercusión en festivales.

Aunque por lo general se trata de propuestas más interesadas en la dimensión perceptiva y sensorial del mundo recreado que de su dimensión cognitiva –mundo sentido antes que comprendido–, existen ciertos ejemplos que trascienden dicha dicotomía y plantean una reflexión social y política a partir del equilibrio entre las dos dimensiones. Uno de los referentes internacionales más remarcables es el laureado *El mar la mar* (J. P. Sniadeki y Joshua Bonnetta, 2017), que, conjugando de manera magistral lo sensorial con lo cognitivo, es capaz de elaborar una desoladora denuncia de las terribles condiciones de la migración en el sur de EEUU. Y lo hace en virtud

del recorrido del espectador a través de los dos segmentos que componen la pieza: de la perplejidad perceptiva y sensorial de su primera parte (Costas) hasta la reflexión conmemorativa sobre la desaparición de los cuerpos en el desierto de Sonora en su última parte (Tormenta). Pocas veces lo ético y lo estético se han entretendido de manera tan profunda ante el dolor de los demás como en el documental de Sniadeki y Bonnetta (Rusell, 2017; MacDonald, 2019; Navarro, 2020).

La misma relación de fuerzas acontece en el ámbito español. A pesar de que la mayoría priorizan lo experiencial por encima de lo interpretativo, encontramos algunos documentales que proponen formas de intervención política a partir de una inicial exploración sensorial. Este trabajo se centra en dos relevantes cortometrajes que operan en dicho territorio y que, además de haber logrado una notable repercusión crítica, han abierto nuevos caminos en el audiovisual español contemporáneo. Por un lado, *Los que desean* (Elena López Riera, 2018), que fue realizado por la directora de *El agua* (2022), ópera prima que tuvo su estreno internacional en la Quincena de Realizadores del Festival Internacional de Cannes de 2022. Su filmografía, completada con *Pueblo* (2015) o *Las vísceras* (2016), deja patente el constante interés de la cineasta por lo ritual y la transmisión de ciertas tradiciones que se funden con lo mitológico. Por otro lado, *Rapa das bestas* (Jaione Camborda, 2017), dirigida por la primera cineasta española en ganar la Concha de Oro del Festival Internacional de San Sebastián en 2023 con su segundo largometraje: *O corno* (2023). Su obra, de la que podemos destacar también *Proba de Axilidade* (2015) o *Videogramas* (2021), presenta una marcada búsqueda de lo corporal y la fisicidad a partir del entrecruzamiento entre lo documental y la abstracción.

Se trata de dos documentales que ponen de relieve el importante papel que están desempeñando las cineastas en la movilización social (French, 2018, 2021; Selva y Solà, 2023) y que encajan con nitidez en el corpus de prácticas audiovisuales españolas que “han tratado de aprehender, en fondo y forma, las inquietudes y reivindicaciones del feminismo” (Fonoll, Quílez y Araña, 2022, p. 201). De ahí su relevancia. No tanto por el género de sus directoras

ni por su distinguida posición como emblemas de una cierta mirada femenina en el panorama audiovisual contemporáneo, sino sobre todo por hacer del fondo un problema de forma o, en otras palabras, por trabajar mediante una elaborada organización de la forma audiovisual el fondo de la lucha feminista (Mayer y Oroz, 2011; Oroz, 2018; Guillamón, 2020; Araña y Quílez, 2021).

Lo llamativo del gesto respecto a otras películas que exhiben su militancia feminista es que no se posicionan de manera frontal en su denuncia contra la desigualdad de la mujer, sino que lo hacen desde la lateralidad, interrogando una práctica social aparentemente alejada del conflicto de género: *Los que desean* explora los rituales, códigos y normas de una competición de colombofilia en la ciudad alicantina de Orihuela, mientras que *Rapa das bestas* ahonda en la antigua tradición de la rapa de los caballos en numerosos villorrios de Galicia (la mayoría del metraje se tomó en la rapa de Sabucedo, aunque también se rodó en Amil y Valga). Se trata de acontecimientos sociales de gran arraigo en el entorno en que tienen lugar, cuyas singulares características lo convierten en hechos relevantes para la exploración etnográfica. Al respecto, tanto la pieza de López Riera como la de Camborda entroncan con las corrientes contemporáneas que se acercan a la práctica de la etnografía desde lo sensorial, conjugando además lo “político y lo poético de manera inextricable” como señalara Laura Marks a propósito de lo que denominó *Intercultural cinema*. Un cine que trasciende el tradicional pacto documental con el espectador y busca evocar “una respuesta que es simultáneamente intelectual, emocional y visceral” (Marks, 2000, p. 16).

En definitiva, situadas a medio camino entre una antropología de lo visual y la experimentación artística, *Los que desean y Rapa das bestas* refrendan la afirmación de Catherine Russell con respecto a la antropología experimental como “un sitio de praxis radical” (Russell, 1999, p. 12) desde el que cuestionar las bases sociales de la desigualdad femenina. El objetivo de este artículo consiste en analizar las estrategias discursivas empleadas por los dos documentales a partir de un singular entrecruzamiento entre lo sensorial y lo

cognitivo que desemboca en una eficaz forma audiovisual de intervención política.

## **2. Estado de la cuestión: fenomenología, giro sensorial y nuevas prácticas documentales**

El considerable aumento de documentales sensoriales a inicios del s. XXI debe ser valorado en el contexto más amplio de la revalorización de la fenomenología durante el siglo pasado a partir de la crítica del positivismo decimonónico que desarrolló originariamente Edmund Husserl (1996). Una crítica que se fundamentaba en el cuestionamiento de la escisión mente/cuerpo que había nutrido tradicionalmente el pensamiento occidental. El reconocimiento del habitual abandono del cuerpo en favor de la mente y la tentativa de puesta en valor del primero son dos momentos de un mismo movimiento que ocupó una posición central en el debate filosófico con la revisión epistemológica de los presupuestos modernos llevado a cabo por el posestructuralismo de los años 60 y 70. Por un lado, los inaugurales trabajos etnográficos sobre los sentidos llamaron la atención sobre el desentendimiento de la disciplina por los entornos sonoros, auditivos o táctiles de las culturas analizadas frente a la priorización de lo visual –pero un visual subordinado a lo sensato debido a la arraigada tendencia a equiparar visión con conocimiento en el pensamiento occidental– (Rose, 2016, p. 3). Por otro lado, como subrayara Elizabeth Grosz (1994) en la arena de la reflexión feminista:

Philosophy has surreptitiously excluded femininity, and ultimately women, from its practices through its usually implicit coding of femininity with the unreason associated with the body. It could be argued that philosophy as we know it has established itself as a form of knowing, a form of rationality, only through the disavowal of the body, specifically the male body, and the corresponding elevation of mind as a disembodied term. (p. 4)

Es por tanto a partir de la constatación de la prioridad de lo conceptual y cognitivo en detrimento de lo corporal y sensitivo, así como su insuficiencia para dar cuenta de nuestra realidad, que tanto la antropología (y la etnografía) como el feminismo comenzaron a proponer vías de superación de la dicotomía mente/cuerpo mediante la inclusión de aquellos valores simbólicos y no simbólicos que definen también la experiencia humana en su conjunto. Es en ese cuestionamiento epistemológico que debe entenderse la extensión y profundidad de la herencia fenomenológica en el *sensual turn* que sacudió las ciencias sociales en las últimas décadas del s. XX (Howes, 2013; Vannini, 2024), así como el interés compartido por la etnografía y el feminismo por superar el *logocentrismo* que sustenta el pensamiento occidental: hay que plantear formas de aprehensión del mundo que superen su mera transcripción en términos de conocimiento semiótico porque, como expusiera David MacDougall (2005), no es solo a través del conocimiento lingüístico y verbal que podemos llegar a comprender el mundo: “our conscious experience involves much more than this kind of thought. It is made up of ideas, emotions, sensory responses, and the pictures of our imagination” (p. 2).

Dicha reformulación afectó lógicamente a las prácticas audiovisuales. La consideración tradicional del filme etnográfico como un ejercicio en el que el antropólogo–cineasta presentaba con objetividad una supuesta realidad que había explorado con anterioridad, entró en crisis durante los años 60 y comenzó a ser puesto en cuestión por diversos autores que rechazaban el paradigma vigente. Entre ellos, cabe citar a Jean Rouch, David y Judith MacDougall o Robert Gardner, cuyo impresionista *Forest of Bliss* (1986) puede ser considerado uno de los principales antecedentes en la apertura sensorial del cine etnográfico contemporáneo.

Pero también fue la posición de aquel contra-cine que Claire Johnston reclamaba en su texto seminal *Women’s Cinema as Countercinema* (1973). En palabras de la teórica, resultaba necesario la creación de un cine que desafiara la descripción de la realidad: solo a través de la interrogación del lenguaje puede producirse la ruptura entre el texto y la ideología dominante:

“new meanings have to be created by disrupting the fabric of the male bourgeois cinema within the text of the film” (Johnston en MacKenzie, 2024, p. 353). O aún de ese más reciente *Intercultural Cinema* estudiado por Laura Marks en el que el cine de corte feminista se mostraba estrechamente relacionado con la representación de los sentidos y la corporeidad (Marks, 2000, p. xii).

Al respecto, una de las principales consecuencias de la revalorización fenomenológica del mundo reside en la pretensión descriptiva antes que explicativa del documental sensorial. El ejercicio audiovisual se acerca a la realidad mediante una actitud de reducción que evita la valoración preconcebida del mundo que quiere interrogar. Dicho de otro modo, en estos documentales se intenta mostrar el mundo como si fuera la primera vez que nos enfrentamos a él. De ahí el recurrente extrañamiento de la pantalla que adopta la forma de encuadres imposibles, borrosos o abstractos, así como el elaborado trabajo en la banda del sonido y su función distanciadora, estrategias que buscan sortear la significación de la pantalla para centrar la mirada en su superficie perceptiva, en aquellos valores puramente plásticos y sensitivos que son anteriores al reconocimiento y legibilidad de las formas. La mirada pierde cualquier asidero cognitivo al que aferrarse y acontece esa drástica desestabilización que se instituye en el corazón mismo del latir fenomenológico, como subrayara Vivian Sobchack (1992, p. 18).

Proverbial es el caso de los trabajos realizados en el entorno del SEL y, muy especialmente, *Leviathan*, auténtico catálogo de lo sensorial. Las difíciles condiciones de grabación en un barco pesquero, con una tecnología de captación escasamente profesional (se usaron cámaras GoPro), así como la recurrente adopción de ubicaciones inauditas (a veces a ras de la superficie marina y otras en el fondo de los depósitos donde los peces se mecen al ritmo de las olas, etc.), impiden el reconocimiento y la lectura de los signos presentes en la pantalla. De hecho, arrojada en medio de un entorno desconocido, la cámara solo puede captar fragmentos, impresiones y trozos sueltos: mundo en trance de hacerse antes que mundo terminado.

En definitiva, el reiterado cortocircuito que impide la transformación de lo visible en figura legible en este tipo de documental desemboca finalmente en que la mirada quede más bien retenida en su superficie y en su materialidad perceptiva en lugar de proyectarse en la profundidad del espacio y comprender el juego de cuerpos y objetos inmersos en él. La mirada vagabundea carente de asideros reconocibles y se abandona a la pura fruición de lo sensible: la descomposición de las formas en la pantalla, los restos cromáticos, la granulosidad de la imagen o su cualidad borrosa. No estamos en el fondo muy lejos de aquella percepción háptica de la experiencia visual que Alois Riegl (1985) vinculara con lo táctil frente al carácter netamente visual de la percepción óptica: esta restituye una experiencia visual fija y lejana que percibe la imagen de forma unitaria y de conjunto, mientras que aquella restituye una visión cercana y dinámica en la que el ojo explora progresivamente los detalles que componen la imagen sin llegar nunca a completarla. La diferencia de los dos tipos de visión afecta drásticamente a la vinculación del espectador con el mundo representado ya que, si la visión óptica interpela a su capacidad interpretativa y de reconocimiento, la visión háptica lo hace a su sensorialidad táctil y por tanto a su corporeidad. Si aquella distancia al espectador del mundo representado, esta por el contrario acerca las dos instancias hasta confundirlas.

El par óptico/háptico y el interés por el segundo ha sido un concepto nuclear en la revalorización de lo sensorial en la teoría audiovisual fenomenológica. Uno de los autores esenciales al respecto es Gilles Deleuze que, poco antes de sus escritos sobre cine, elaboró un potente instrumental de interpretación sensitiva de las imágenes a partir de la obra pictórica de Francis Bacon. El filósofo retomaba primero una distinción de François Lyotard entre *figurativo* y *figural*, para establecer luego una homología con el par óptico/háptico: si lo óptico es sinónimo de figurativo y por tanto de *ilustrativo* y *narrativo*, lo háptico sería más bien sinónimo de *figural*, de aquella cualidad de lo borroso que atenta contra la nitidez de la imagen e impide, por tanto, el reconocimiento de las figuras inscritas en la superficie. Lo impreciso e indeterminado, lo que no puede ser reconducido hacia el

terreno del lenguaje, es lo que define lo borroso como concepto plástico. En definitiva, mientras que lo figurativo opera en el territorio del sentido –lo sensato–, lo figural por el contrario opera en el territorio de lo sensorial –la sensación–<sup>1</sup>.

De igual modo, Laura Marks adoptó y desarrolló la reflexión del historiador del arte en unos términos que resultan muy útiles para la comprensión de los trabajos aquí analizados. Propiedades prohápticas que la autora señaló como habituales en lo que denominó *intercultural cinema*, tales como “cambios en el enfoque, granulosidad (lograda de manera diferente en cada medio) y efectos de subexposición y sobreexposición” (Marks, 2000, p. 172), son también recurrentes en los documentales sensoriales. Frente a la plenitud de la imagen óptica, subrayó, la reivindicación del fragmento y la incompletitud de la imagen háptica como estrategias para “acercar la imagen al cuerpo y a los demás sentidos” (p. 152).

### **3. Discusión y análisis de los resultados. *Los que desean y Rapa das bestas*: potencias del extrañamiento**

El estado de la cuestión arriba esbozado permite comprender en su justa medida la política textual desplegada por *Los que desean y Rapa das bestas*. Tanto una como otra asumen íntegramente esa *conscious experience* como elemento constitutivo de su hacerse discurso y proponen una genuina forma documental que conjuga lo fenomenológico con lo semiótico. O, mejor dicho, construyen lo semiótico, la denuncia de la desigualdad femenina, a partir de lo fenomenológico. Dicho equilibrio supone una detallada atención a la forma audiovisual que ahonda en el extrañamiento de la mirada y hacen suya la tarea señalada en las páginas anteriores: los dos documentales priman lo perceptivo y sensorial por encima de la argumentación y la construcción narrativa. No proponen la comprensión de los acontecimientos captados en el rodaje –cómo transcurre y se desarrolla una competición de palomas en un

---

<sup>1</sup> El estudio sobre el pintor, titulado nada casualmente *La lógica de la sensación* (publicado originalmente en 1981), dialoga a la vez que se confronta con su anterior estudio sobre *La lógica del sentido*, publicado en 1969 a partir de la obra de Lewis Carroll. Es dicha dicotomía sensible/sensato la que sirve de argumento en el presente trabajo.

lado; cómo se celebra la anual rapa de unos caballos salvajes en el otro lado—, sino trasladar la experiencia de dichos acontecimientos a la pantalla, esa experiencia anterior a cualquier interpretación del mundo y en la que el campo perceptivo, en palabras de Merleau-Ponty, está en cada momento “lleno de reflejos, de fisuras, de impresiones táctiles fugaces que no estoy en condiciones de vincular precisamente con el contexto percibido y que, no obstante, sitúo desde el principio en el mundo” (Merleau-Ponty, 1994, p. 10). Ese es precisamente el gesto fenomenológico en sentido estricto de las dos piezas. Antes que fijar un sentido, desestabilizar la mirada del espectador, obligarlo a elaborar diversas hipótesis sobre lo que ocurre con unos cuerpos y acciones que, sin poder vincularlos con un contexto determinado, los sitúa no obstante desde el principio en el mundo. De ahí la desorganización de los acontecimientos que han tenido lugar delante del dispositivo cinematográfico, su desmembramiento en fragmentos y trozos de escasa vinculación casual y su concatenación en una cadena narrativa débil en la que priman las incertidumbres antes que las certezas: mundo que se muestra sin resolver.

### **3.1. El extrañamiento de la imagen**

Antes que nada, las estrategias dirigidas a la desestabilización de la mirada se anclan en el continuo extrañamiento de la imagen. Por eso el encuadre tiende a construirse bajo el signo de la ambigüedad o la abstracción, *desde la fisura y el reflejo*. Y por eso también en muchas ocasiones los planos aparecen como una superposición de esbozos de formas, retazos de siluetas, sombras y detalles que se presentan a la mirada como algo indescifrable que, en ocasiones, no llegan siquiera a constituirse como una figura reconocible y, en otras ocasiones, tan solo lo consiguen de manera fugaz e inestable. En ese sentido, el aparente amateurismo de los dos ejemplos, así como el supuesto desinterés del dispositivo por captar el acontecimiento de la mejor manera posible, no son más que las condiciones de posibilidad de la prioridad de lo sensible frente a lo sensato.

En *Los que desean* se puede apreciar principalmente en unas imágenes dominadas por el ruido, que terminan por desbordar la legibilidad de la

pantalla. Sobre todo en los momentos centrales del metraje, no por casualidad en el culmen de la competición. Es lo que ocurre cuando los encuadres, fuertemente acéntricos y sin ninguna intención compositiva, son atravesados por los palomos en vertiginosos vuelos aleatorios que obligan a la cámara a una serie de rápidos movimientos irregulares. O cuando la saturación de colores, plumas, picos y patas de los palomos que se arrullan y arremolinan en el suelo apenas permiten comprender qué está ocurriendo en la imagen (F1).



F1. *Los que desean* (López Riera, 2018, 15:59)

Otro tanto puede decirse de esa borrosidad en sentido deleuziano que se hace presente en el documental bajo dos formas principales. Por un lado, mediante el oscurecimiento de la pantalla y, por otro lado, mediante el desenfoque. Lo primero puede apreciarse sobre todo en el final del metraje, cuando la competición ha finalizado. El entorno crepuscular y la falta de iluminación extra, así como la posición de la cámara dentro del coche en movimiento, impiden la mejor de las posiciones posibles para captar una imagen legible. Lo segundo puede apreciarse desde los primeros compases del torneo. Antes de la eclosión de las aves en vuelo, por ejemplo, vemos en primer término a un personaje sentado en su coche mientras se escucha una conversación a través del *walkie-talkie* en la que él no interviene. Paradójicamente el fondo del paisaje –campos cultivados– permanece enfocado mientras que el cuerpo lo hace fuera de foco a pesar de ocupar el centro compositivo de la imagen (F.2). En otras ocasiones, el vertiginoso

movimiento de los cuerpos por el encuadre –los jóvenes y hombres yendo y viniendo a través del espacio para obtener la mejor posición–, impiden que la cámara pueda recoger con nitidez todo lo que ocurre delante de ella y la pantalla se ve obligada a dejar borrosas algunas partes de la imagen.



F2. *Los que desean* (López Riera, 2018, 06:28)

No obstante, donde el concepto de lo borroso adquiere pleno sentido es en *Rapa das bestas*. En primer lugar y, antes que nada, gracias al dispositivo de filmación con película Super8 que, a diferencia de los dispositivos digitales, hace más fácil el “error” en la captura de lo profílmico y la emergencia de aquellas cualidades prohápticas anotadas por Laura Marks: la textura rugosa y granulada, el contraste lumínico y, en definitiva, la indeterminación de la imagen, son constantes desde el arranque. La niebla que inunda el fondo de los paisajes en los planos inaugurales, a la vez que confieren a la pantalla una condición fantasmal y perturbadora, definen una imagen desvaída que se construye a partir de una tonalidad grisácea, sin matices que permitan separar los cuerpos de los caballos –ni entre sí, ni con el fondo–. Pero también ocurre más adelante su contrario, un drástico contraste que inhabilita la gradación necesaria que permita distribuir con nitidez los cuerpos en el espacio. Uno de los más evidentes tiene lugar con la primera aparición del grupo de jinetes transportando a la caballada, que se define en un abrupto blanco y negro sin gama intermedia, imagen casi abstracta que apenas permite distinguir la línea de horizonte (F3). Solo el concurso del siguiente encuadre, mediante un *raccord* en el eje, permite desambiguar el

anterior y confirmar lo que está ocurriendo en la pantalla. En otras ocasiones, todavía, la imagen aparece quemada por la sobrexposición, o a veces aparece desenfocada y sin la nitidez suficiente como para reconocer lo que se muestra ante el objetivo.



F3. *Rapa das bestas* (Camborda, 2017, 01:31) F4. *Rapa das bestas* (Camborda, 2017, 04:39)

Pero es sobre todo mediante el continuo reencuadre que *Rapa das bestas* opera de manera decidida hacia esa condición de lo figural. Y como en la anterior, es en los minutos centrales cuando se hace más patente: los cuerpos fragmentados de los cuadrúpedos que atraviesan el espacio a gran velocidad como antes hacían los palomos en *Los que desean*, los primerísimos planos de las testas de los caballos aglomerados en el Curro –crines, ojos, orejas–, los restos de los pelos cortados por el suelo, el humo que a veces oculta lo que ocurre en la imagen (F4). Y aún la llamativa indiscernibilidad entre los cuerpos humanos y los cuerpos de los animales en el fragor del combate que termina por emborronar la imagen, por deshacerla entre los pliegues de la representación.

### 3.2. El extrañamiento del sonido

Un segundo extrañamiento que se superpone al de la imagen tiene lugar en la banda del sonido. En los dos casos, la materia sonora profundiza en la perplejidad del mundo interrogado en la pantalla a pesar de sus diferencias. Si *Los que desean* elude la música extradiegética, en *Rapa das bestas* los sutiles compases electrónicos se superponen en solución de continuidad con los sonidos diegéticos. Y a la inversa, mientras que la segunda renuncia –tanto dentro como fuera del universo diegético– a cualquier intromisión de

lo verbal como elemento inteligible, la primera hace un uso intensivo de la voz en los dos niveles: escuchamos tanto la aséptica voz *over* femenina que declama algunos de los artículos que componen el Reglamento de competición de la Federación Colombicultura de la Comunidad Valenciana, como también la de los propios personajes<sup>2</sup>.

Sin embargo, dicho uso diegético no evita que, tanto en un caso como en otro, la voz escuchada carezca de la nitidez de lo audible. En la mayoría de las ocasiones lo que se oye está más cerca del balbuceo y el murmullo que de lo comprensible. En realidad, esa tendencia hacia lo ininteligible en la banda del sonido en el fondo no es más que la traslación al ámbito sonoro de aquella cualidad de lo borroso que afecta a la imagen. En *Rapa das bestas*, por ejemplo, solo se escuchan las exhalaciones y gritos de los jóvenes que lidian con los animales en su cuerpo a cuerpo, fondo sonoro informe que apenas distingue lo humano de lo animal. En *Los que desean* por su parte, la banda sonora está plagada de pequeños fragmentos de conversaciones, palabras apenas perceptibles por la distancia del cuerpo emisor o por el sonido ambiente que impide la nitidez de lo escuchado. En esta última, además, la distorsión operada por el uso del *walkie-talkie* duplica y redundante en el extrañamiento de lo verbal. Pocos momentos sintetizan mejor la doble operación –murmullo y distorsión– como la secuencia en que se enumeran los palomos participantes en la competición. Sin ningún aviso por parte del locutor (el corte elegido evita la presentación de lo que vamos a escuchar), oímos una acelerada sucesión inconexa de nombres y conceptos que solo al final podremos inferir que se trata del nombre de los competidores: “Piolín, Mojo picón, Blanquito, Punto y aparte, Todo lo sabe, Bataclán, Julio cesar, Hijo del mar, Suspiro, Marina nueva, En directo, CSI, Ford fiesta, Mar de plástico, Cum laude, Patricio, Coleta, Volando voy”, etc.

Incluso en el caso de la voz *over* puede anotarse la idea de un borroso que acontece mediante la operación de destruir “la nitidez por la nitidez” (Deleuze, 2016, p. 18). La precisión en la entonación de la voz, la extrema

---

<sup>2</sup> La propia autora ha apuntado la importancia de la voz en la experiencia cinematográfica en 2020, texto realizado para el Laboratorio de Antropología Audiovisual Experimental (LAAV).

frialidad de su grano, o su cadencia y exacerbada intención neutral termina por alejar la voz del registro humano (más aún si se compara con las voces dentro de la narración).

No obstante, esas llamativas diferencias en la superficie no ocultan una similitud de fondo que hermana a los dos ejemplos y que reside, básicamente, en la particular correlación que establecen la banda del sonido y la banda de la imagen. Una correlación que opera a partir de un sutil desplazamiento en la coordinación entre las dos: ni en *Los que desean* ni en *Rapa das bestas* existe una perfecta solidaridad entre imagen y sonido. Antes bien, dicha relación se ve alterada por un pequeño desvío que logra cortocircuitar la sincronía entre las dos materias, fundamento esencial de la discursividad documental clásica. Pocos gestos tan explícitos como cuando vemos a dos personajes seguidos en *Rapa das bestas* abrir la boca pero no escuchar lo que dicen. El fondo sonoro de la caballada conducida por los gritos de los que los guían aporta una tonalidad general de coincidencia, pero no una vinculación fuerte que permita la conversión de la pantalla en la ventana abierta al mundo. La explícita declaración de intenciones del gesto apuntala la existencia de una concordancia global entre lo que vemos y lo que oímos que se desvanece sin embargo en lo concreto.

Los ejemplos del desvío entre las dos materias son numerosos. En *Rapa das bestas*, además de la concreta disociación entre imagen y sonido, hay que añadir la inscripción de la composición musical extradiegética que a veces se superpone sobre el sonido diegético hasta acallarlo. Es el caso de los minutos centrales cuando uno de los caballos es marcado a fuego y, emergiendo desde el fondo, la música releva al sonido diegético justo en el momento en que el plano encuadra el hierro candente sobre el cuerpo del animal. Pero también en *Los que desean* se establece esa misma relación. Si la voz que se escucha mediante los *walkie-talkies* apenas mantienen una relación directa con lo que vemos en la pantalla, tampoco la voz *over* parece instaurar una relación de coordinación propia del discurso clásico: ni ilustra el contenido de lo que hay en la pantalla ni lo clausura. Más bien, permanece en paralelo y en relación de ambigüedad.

Nos encontramos en definitiva muy cerca de aquella disyunción entre lo sonoro y lo visual que es una marca mayor del cine moderno como señalara Gilles Deleuze. Una disyunción que establece un “corte irracional” entre la imagen y la voz que impone una nueva “relación no totalizable” entre los dos elementos (Deleuze, 1997b, p. 256). El vínculo que establecen la banda del sonido y la banda de la imagen tanto en *Los que desean* como *Rapa das bestas* ya no es del orden de la similitud, sino de la divergencia y la heterogeneidad, de manera que lo escuchado y lo visto solo guardan una relación de inconmensurabilidad según un circuito abierto que resulta imposible de colmar. El espectador queda atrapado en ese constante “ir y venir entre la palabra y la imagen” (p. 256) que impide la clausura del sentido o, más bien, lo pospone.

### **3.3. De lo fenomenológico a lo semiótico: el extrañamiento del sentido**

La detallada atención hasta el momento a las estrategias de desestabilización desplegadas por los dos ejemplos no debe hacernos perder de vista su posicionamiento político. La idea de Laura Marks (2000) a propósito del *intercultural cinema* resulta útil para abordar *Los que desean* y *Rapa das bestas*: en las dos piezas lo poético y lo político resultan inextricables. Ahora bien, esa cualidad sincrética no invalida la posibilidad de comprender cómo se instaura dicho vínculo, ni cómo esa respuesta “intelectual, emocional y visceral” (p. 16) señalada por Marks es resultado de una serie de operaciones concretas que, en su relación de dependencia, convierten en estructuralmente necesaria la relación entre los dos polos: no puede haber poética si no hay política y viceversa.

Se trata de una relación de dependencia que trasciende no obstante el contrato semiótico puesto que lo figurativo no opera como representación audiovisual de los niveles temáticos y narrativos. Ahí radica en realidad el origen de lo inextricable. Lo sensible converge con lo sensato en una compartida actitud de extrañamiento antes que en una correlación de tipo semántico en el que un plano de la expresión establece una relación de estabilidad con un plano del contenido. En ese sentido la elección de los dos

documentales es clara: hay que alejarse de manera decidida del territorio de lo pedagógico, hay que apartarse de exponer en términos argumentales el fundamento sociohistórico del dominio masculino y los roles que impone. Hay que evitar, en definitiva, caer en el mismo discurso logocéntrico que sustenta la ideología dominante heteropatriarcal.

Un primer síntoma del extrañamiento en el plano del contenido tiene lugar mediante la disolución de la cadena casual de los acontecimientos representados y la yuxtaposición de segmentos descriptivos antes que narrativos. Basta una sencilla prueba conmutativa entre las escenas para comprobar la escasa vinculación causa/efecto, la radical fragmentación de los cuerpos y las acciones, o su manifiesto desinterés por generar un lugar homogéneo y comprensible (los dos ejemplos niegan la posibilidad de un anclaje cronológico y geográfico nítido). La interacción de todas estas estrategias termina por contaminar la capacidad lectora del espectador hasta transformar su mirada en una suerte de percepción alucinada, alejada de la aparente objetividad y claridad que debe dominar el discurso de lo real. De hecho, ahondando en dicha condición alucinada, los dos ejemplos exploran territorios genéricos propios de la ficción, sumamente alejados de la retórica documental. Difieren no obstante del horizonte que interpelan ya que el cine de terror se yergue como nítida alusión en *Rapa das bestas* frente a los ecos del thriller que reverberan en *Los que desean*.

En el primero, lo terrorífico toma forma sobre todo en una descarnada manera de mostrar lo corporal –tanto animal como humano–. El minucioso escrutinio de los cuerpos y la brutalidad de las imágenes operado por la cercanía de la cámara y la intensidad de la acción, la priorización de lo inmediato de los encuadres sobre la composición de los elementos y, como ya se ha apuntado, el elaborado trabajo en la banda sonora (los compases electrónicos de la música extraediegética, los efectos sonoros de las tijeras cortando las crines), remiten tanto a cierto *flesh cinema* vanguardista como a determinado cine gore. Pocos ejemplos tan nítidos como la inscripción de ese primer plano de la mirada del animal, aterrorizado, justo después de que el montaje nos muestre cómo el hierro candente marca su carne (F5).



F5. *Rapa das bestas* (Camborda, 2017, 03:58)

El segundo, por su parte, emplea una típica estrategia de repartición de saberes por la que el espectador queda en inferioridad respecto a los personajes. De forma especial en la activación de ese poderoso fuera de campo en los primeros compases cuando vemos insistentemente a los cuerpos masculinos mirando hacia el exterior del encuadre, pero no sabemos qué miran. No hay contraplano que suture dicho interrogante ya que el objeto permanece latente, oculto a nuestra mirada. El manifiesto goce de los personajes es negado así al espectador: el espectáculo se despliega fuera de su campo de visión, lo importante se elide y frustra con fuerza su pulsión escópica (F6). Ni siquiera con el tránsito del campo de fuera imaginario a aquel otro concreto (Burch, 2008) tras la revelación del objeto se sutura el deseo de la mirada espectral. No hay suficientes indicios, datos o información que permitan comprender el acontecimiento en su globalidad.



F6. *Los que desean* (López Riera, 2018, 05:25)

Se trata en cualquier caso de alusiones genéricas que, tanto en un caso como en otro, adoptan una funcionalidad muy clara. Se busca reforzar el tono amenazante y de desasosiego de la experiencia audiovisual, emplazar al

espectador en una posición de incomodidad ante un acontecimiento que no resulta plenamente cognoscible sino es mediante lo emocional y lo visceral de las imágenes y los sonidos.

La insistencia de los dos ejemplos por desestabilizar la mirada del espectador tiene consecuencias en términos narrativos al priorizar las relaciones de tipo metafórico frente a la función metonímica habitual de las narraciones más clásicas. Dos intuiciones complementarias toman cuerpo así conforme el espectador se sumerge en esos acontecimientos presentados por los dos documentales: por un lado, una compartida analogía entre lo animal y lo humano y, por otro lado, que dicho humano es significado exclusivamente en términos de masculinidad. Frente a lo activo del primero, la pasividad de lo segundo en la participación del acontecimiento social.

En primer lugar, no existe una separación nítida entre el mundo de los animales y el de los hombres como se ha dejado entrever en las páginas anteriores, sino que convergen en un universo en el que la distinción entre ambos es irrelevante (tal es el signo de lo mítico frente a lo histórico). La tendencia en los dos casos a evitar la referencialidad fuerte y su decantación por el anclaje de las acciones en un lugar/tiempo abstracto se convierten así en signos mayores de una forma de homología entre lo humano y lo animal anterior a cualquier posibilidad de distinción racional. La intuición de Gilles Deleuze (2001) a propósito de lo que denominó mundo originario resulta revelador al respecto. Para el filósofo, al mundo originario:

Se lo reconoce por su carácter informe: es un puro fondo, o más bien un sinfondo hecho de materias no formadas, esbozos o pedazos, atravesado por funciones no formales, actos o dinamismos enérgicos que no remiten siquiera a sujetos constituidos. En él los personajes son como animales. (p. 180)

Y continúa. Las acciones que realizan dichos personajes se asimilan a la de los animales porque sus actos se hunden en el territorio de lo pulsional, “previos a toda diferenciación entre el hombre y el animal” (p. 180).

Huellas de dicha homologación aparecen de manera recurrente tanto en la imagen –fragmentos de cuerpos entrelazados sin posibilidad de distinción– como, sobre todo, entre ellas: es principalmente mediante el montaje de tipo asociativo que, tanto *Rapa das bestas* como *Los que desean*, exhiben la igualdad entre los dos universos. En la primera, el montaje alterna constantemente encuadres similares entre los grupos de equinos y los grupos de “aloitadores” en el Curro. En uno de los más explícitos se afianza la analogía mediante una similitud compositiva y cromática entre un plano de conjunto de un caballo blanco rodeado de caballos negros y un grupo de jóvenes con camisa blanca rodeados de corceles.

Más elaborado incluso resulta en *Los que desean*, que se construye en su práctica totalidad a partir de un montaje paralelo entre las acciones que desarrollan los protagonistas –humanos y animales–. Los vertiginosos planos de la bandada de palomos rima con los planos de sus dueños que atraviesan los espacios, como alucinados, siguiendo unas acciones que se desarrollan en un espacio vedado a la mirada del espectador. De igual modo que la pantalla saturada de cuerpos de palomos rima con la pantalla repleta de cuerpos de competidores que se superponen y se estorban por lograr la mejor posición. Toda una serie de ecos que permite comprender, retroactivamente, el sentido del arranque del filme: la joven que aparece al comienzo es, de manera apenas velada, la “paloma” alrededor de la cual gravita el deseo del resto de hombres–palomos.

De dicho arranque puede colegirse con facilidad que, tanto en *Rapa das bestas* como en *Los que desean*, la homología pulsional humano/animal es exclusiva del hombre. Una pulsión que se manifiesta en una energética que se despliega de una manera precisa y que, esta vez sí, es fácilmente comprensible en términos de oposición semántica. En pocas palabras, el hombre forma parte activa en los acontecimientos a diferencia de la mujer que adopta una función pasiva respecto a ellos. Por eso es precisamente en los momentos centrales de la competición en el que la homologación animal/humano se sitúa en el primer plano asociativo y el espacio manifiesta con más claridad esa condición de mundo originario señalado por el filósofo.

Huelga señalar lo explícito: los cuerpos masculinos actúan, los cuerpos femeninos contemplan. Aquellos intervienen de manera activa, controlan las dinámicas de los eventos, miden sus fuerzas y destrezas con los animales y, en definitiva, construyen el acontecimiento en sentido estricto. Estas por el contrario apenas tienen una función operativa en los acontecimientos, su rol es más bien marginal y eminentemente observador. En *Los que desean* son ellos los que portan el *walkie-talkie* y regulan las normas de la competición, los que jalean y exhiben con orgullo sus palomos pintados, los que los sacan y los que los guardan en sus jaulas para el próximo torneo. De igual modo, en *Rapa das bestas* son ellos los que conducen a las bestias al Curro donde los hombres –niños, jóvenes y adultos– combaten cuerpo a cuerpo para separar y marcar los caballos, cortarles el pelo y desparasitarlos, al igual que son también ellos los que preparan la comida y devuelven a los animales a su hábitat natural. Tan solo en el entorno del baile, o lo que es lo mismo, de lo no pulsional, tienen los cuerpos femeninos una mayor preponderancia frente a los masculinos. De hecho, las bailarinas aparecen más tiempo en pantalla que sus acompañantes. Pocos ejemplos sintetizan de todas formas con tanta claridad la homologación entre los pares masculino/femenino y activo/pasivo como el fragmento en que aparece un padre con sus dos hijas en brazos que contemplan el espectáculo en el interior mismo del Curro, para pasar por corte directo a una sucesión de planos en que unos padres alientan, ayudan –e incluso imponen– a sus hijos la tarea de separar de la manada a unos potros (F7 y F8). El pequeño esbozo narrativo que presenta la acción culmina con un éxito que trasciende la tarea misma: el legado se perpetúa y el hijo, ya sin el concurso del padre, introduce al potro en la cuadra.



F7 y F8. *Rapa das bestas* (Camborda, 2017, 05:32 y 05:52)

Una última diferencia puede señalarse no obstante entre los dos ejemplos analizados. *Los que desean* asume un posicionamiento político más explícito que es anticipado en realidad ya por el título. En primer lugar, hay que hacer notar la analogía de mayor calado que establece entre el universo animal/humano en comparación con *Rapa das bestas*. En segundo lugar, hay que sumar la voz *over* femenina que se toma la revancha, desde fuera de la narración, de lo que ocurre dentro de ella (es el lugar privilegiado de “dios” en el documental, “diosa” en este caso). Revancha que tiene lugar en dos niveles. Por un lado, a través tanto del tono aséptico y deshumanizado de la voz (en cuanto entidad femenina *no desea*). Por otro lado, mediante la eficaz relación entre la imagen y el texto. No en vano, la declamación denuncia con claridad desde el comienzo el sesgo profundamente androcéntrico de la competición (“artículo núm. 1: la competición se basa en la valoración del macho para atraer a la hembra, así como para pasar el mayor tiempo posible junto a ella”), así como su base heteronormativa (“artículo núm. 2: en el supuesto de que algún palomo participante demuestre a juicio de los árbitros una actitud inequívoca de desviación sexual persiguiendo insistentemente a otros machos participantes o siendo perseguido por ellos, el árbitro procederá a descalificar a dicho palomo”).

#### **4. Conclusiones**

*Los que desean* y *Rapa das bestas* se erigen como dos singulares ejercicios dentro del reciente cine feminista español. Haciendo suya la idea de “sitio de praxis radical” de la antropología experimental apuntado por Russell, se constituyen en extraordinarios ejemplos del reciente y más combativo documental contemporáneo. Y lo hacen alejándose de la atención exclusiva al mensaje feminista para postular su activismo político a partir del elaborado pacto entre lo sensible y lo sensato.

Lo poético y lo político resulta en ambos casos inextricable en virtud de un minucioso trabajo de extrañamiento tanto en el plano de la expresión como en el del contenido pero, sobre todo, en la relación que mantienen entre sí. Uno y otro dejan de tener una relación fija y estable para relacionarse

mediante asociaciones de tipo metafórico que, en su fricción, convocan una experiencia del espectador que trasciende lo netamente intelectual para implicarlo también emocional y visceralmente. Las estrategias compartidas residen básicamente en una preliminar desautomatización de la mirada que permita trascender el pacto cognitivo con el espectador y haga aflorar esa “conscious experience” del sujeto.

No por anómalo respecto al panorama actual, resulta menor la propuesta que exhiben *Los que desean* y *Rapa das bestas*. El feliz entrecruzamiento entre lo fenomenológico y lo semiótico que articulan se presenta como una eficaz forma de combate político feminista desde el audiovisual.

### Referencias bibliográficas

- Araüna, N. y Quílez, L. (2021). Prácticas feministas en el cine documental español contemporáneo. Reflexiones a partir del análisis de *La casa de mi padre* (Francina Verdés, 2014) y *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018). *Arte, individuo y sociedad*, 33(1), 105-119. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.67516>
- Barker, J. (2009). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. University of California Press.
- Burch, N. (2008). *Praxis del cine*. Fundamentos.
- Camborda, J. (Directora). (2017). *Rapa das bestas* [Película]. Esnatu Zinema.
- Deleuze, G. (2001). *La imagen-movimiento*. Paidós.
- Deleuze, G. (2016). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena libros.
- Fonoll Tassier, A., Quílez Esteve, L., y Araüna Baró, N. (2022). Miradas descentradas. Nuevas tendencias en el cine documental español feminista. En R. Arnau Roselló, J. Marzal Felici y T. Sorolla Romero (Eds.), *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo* (pp. 199-122). Tirant lo Blanch.
- French, L. (2018). Women documentary filmmakers as transnational “advocate change agents”. *INTER DISCIPLINA*, 7(17), 15-29.
- French, L. (2021). *The Female Gaze in Documentary Film: An International Perspective*. Springer.
- Ginsburg, F. (2018). Decolonizing Documentary On-Screen and Off: Sensory Ethnography and the Aesthetics of Accountability, *Film Quarterly*, 72(1), 39-49. <https://doi.org/10.1525/fq.2018.72.1.39>

- Guillamón-Carrasco, S. (2020). Haptic Visuality and Film Narration. Mapping New Women's Cinema in Spain. *Communication & Society*, 33(3), 137-147. <https://doi.org/10.15581/003.33.3.137-147>
- Howes, D. (2013). The Expanding Field of Sensory Studies. *Sensory Studies*. <https://www.sensorystudies.org/sensorial-investigations/the-expanding-field-of-sensory-studies/>
- Husserl, E. (1996). *Meditaciones cartesianas*. Fondo de Cultura económica.
- Johnston, C. (1973). Women's Cinema as Countercinema. En Johnston, C. (ed.), *Notes on Women's Cinema* (pp. 24-31). SEFT.
- López Riera, E. (2020). *2020*. <https://laav.es/2020-elena-lopez-riera/>
- López Riera, E. (Directora). (2018). *Los que desean* [Película]. Alina Film.
- MacDonald, S. (2015). Sensory Ethnography. En S. MacDonald (Ed.), *Avant-Doc. Intersections of documentary and Avant-garde cinema* (pp. 511-518). Oxford University Press.
- MacDonald, S. (2019). *The Sublimity of Document: Cinema as Diorama*. Oxford University Press.
- MacDougall, D. (Ed.). (2005). *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton University Press.
- MacKenzie, S. (Ed.). (2014). *Film manifestos and Global Cinema Cultures*. University of California Press.
- Marano, F. (2022). The contemplative style in the ethnographic documentary between observation and immersion. *Visual Ethnography*, 11(2), 39-48.
- Marks, L. (2000). *The Skin of the film*. Duke University Press.
- Mayer, S. y Oroz, E. (2011). *Lo personal es político: feminismo y documental. Una compilación de ensayos sobre documental y feminismo*. INAAC.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-De Agostini.
- Navarro, V. (2020). On Uncertain Ground: Place and Migration in El Mar La Mar. *Film Quarterly*, 73(4), 34-40. 10.1525/fq.2020.73.4.34
- Oroz, E. (2018). Emergencias y alteridades. Una aproximación a las inscripciones feministas en el documental independiente español contemporáneo. En A. Scholz y M. Álvarez (Eds.), *Cineastas Emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Rose, G. (2016). *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. SAGE.
- Rusell, C. (2017). Migrant Cinema: Scenes of Displacement. *Cineaste*, 43(1), 17-21.
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography*. Duke University Press.

Selva, M. y Solà, A. (2023). Feminismos y cineastas en el documental español (pp. 290-304). En M. Torreiro y A. Alvarado (Coords.), *El documental en España. Historia, estética e identidad*. Cátedra.

Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye. A phenomenology of film experience*. Princeton University Press.

Vannini, P. (2024). *The Routledge International Handbook of Sensory Ethnography*. Routledge.

Este artículo es resultado del proyecto "Tecnologías de género en la cultura audiovisual española del nuevo milenio" (PID2022-138974NA-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.