

Cuerpos desorientados: propiocepción queer en *Las mil y una* (2020) de Clarisa Navas

Disoriented Bodies: Queer Proprioception in *One in a Thousand* (2020) by Clarisa Navas

Daniel Mourenza
Universitat de Barcelona. España
danielmourenza@yahoo.es

Diana Battaglia
University College Dublin. Irlanda
diana.battaglia@ucd.ie

Resumen

Este artículo analiza la película argentina *Las mil y una* (2020) de Clarisa Navas desde la fenomenología queer de Sara Ahmed y la teoría cinematográfica fenomenológica, una corriente crítica que ha marcado el giro corporal en los estudios cinematográficos. A partir de estas teorías, se lee la desorientación de los personajes queer de la película como una manera alternativa de habitar el espacio, una manera «oblicua» y «desorientada» que no se adecua a un espacio que está preparado para la gente «recta». El artículo introduce el concepto de «propiocepción queer» para analizar el deambular de los cuerpos disidentes de esta película, que no logran alinearse con una posición horizontal ni con una vertical, así como la manera en la que esta desviación de la normatividad se transmite sensorial y corporalmente a los espectadores. Finalmente, se argumenta que esta película, aunque a ratos parece pertenecer a una u otra de las tendencias que Gonzalo Aguilar encontró en el Nuevo Cine Argentino, la sedentaria y la nómada, acaba por no alinearse con ninguna. De esta manera, *Las mil y una* expresa corporalmente una manera oblicua de estar en el mundo, que la audiencia encarna propioceptivamente en su propio cuerpo.

Palabras clave: Cine argentino, fenomenología fílmica, propiocepción, fenomenología queer, cine queer.

Abstract

This article analyses the Argentine film *One in a Thousand* (2020), directed by Clarisa Navas, by combining Sara Ahmed's queer phenomenology with film phenomenology, a critical approach influenced by the corporeal turn in Film Studies. Drawing on these theories, the article addresses the disorientation of the film's queer characters as an alternative way of inhabiting space, an «oblique» and «disoriented» way of being in the world that resists a space configured for straight people. The concept of «queer proprioception» is introduced to interpret the wandering of these dissident bodies, which fail to align with either horizontal or vertical axes of a straight life. The concept is also used to analyse how this deviation from the straight line is conveyed aesthetically to the audience through sensory and embodied experiences. Finally, it is argued that while the film might occasionally appear to align with one or the other of the sedentary and nomadic tendencies identified by Gonzalo Aguilar in the New Argentine Cinema, it ultimately resists alignment with either. Thus, *One in a Thousand* corporeally expresses an oblique mode of being in the world, which is eventually embodied by the audience.

Keywords: Argentine cinema, film phenomenology, proprioception, queer phenomenology, queer cinema.

Fecha de recepción: 25 de marzo de 2025

Fecha de aceptación: 29 de abril de 2025

Introducción

Las mil y una (2020) es la segunda película de la directora correntina Clarisa Navas, después de su debut con *Hoy partido a las tres* en 2017. En su primer filme, un partido de fútbol femenino en un barrio periférico y marginal ofrecía un espacio de libertad para los cuerpos disidentes de sus protagonistas, quienes podían afirmar su sexualidad lésbica sin tapujos. En su segunda película, el personaje principal recorre las calles de un barrio marginal de Corrientes botando una pelota de baloncesto. Igual que otros personajes de la película, no define su sexualidad, aunque la trama central de la película es una historia de amor entre ella y otra chica del barrio. En ambas películas, el deporte le sirve a la directora para abordar la intersección entre sexualidad y clase sin caer en prejuicios ni en batallas identitarias.

Las mil y una se sitúa en un barrio marginal de la ciudad de Corrientes llamado las Mil Viviendas, en el que les protagonistas no pueden vislumbrar un futuro y deambulan por el barrio sin un destino claro. La protagonista de la película, Iris (Sofía Cabrera), es una joven de unos 16 años que, pese a su apariencia de buena chica, ha sido expulsada de la escuela. Pasa el tiempo jugando al baloncesto, en casa de sus primos, Darío (Mauricio Vila) y Ale (Luis Molina), o deambulando por las calles de las Mil Viviendas. En los primeros minutos, vemos cómo empieza su atracción por una enigmática mujer, Renata (Ana Carolina García), quien ha vuelto al barrio después de varios años en Paraguay. Con ella irá trazando, de forma algo torpe y casi pueril, una relación. Ahora bien, su atracción se ve condicionada por los rumores que circulan en torno a Renata y que señalan que tiene SIDA y que se prostituye para comprar droga. Sobre estos rumores nadie tiene suficiente conocimiento como para rebatirlos o confirmarlos (ni siquiera la propia Renata lo hace), pero pesan sobre su cuerpo y la manera en la que los demás se relacionan con ella. La misma Navas ha comparado estos chismes con virus que amenazan «cualquier forma de vida que se corra de lo normativizado» (en Lima s. p.).

Los rumores toman fuerza especialmente cuando tienen que ver con el sexo y la salud, pues la educación sexual de los jóvenes del barrio es casi nula. Esto se muestra de manera elocuente en una escena en la que Darío, el primo de Iris, busca en Internet «cómo coger con chicas lesbianas con VIH», después de que ella le cuente su atracción por Renata. Ahí encuentran diferentes entradas sobre mitos y riesgos sobre enfermedades de transmisión sexual, pero no saben muy bien qué hacer con esa información. El propio Darío es víctima de una infección en el labio porque no se atreve a pedirle a un chico con el que practica sexo oral que se ponga un preservativo.

En este artículo, vamos a analizar esta película a partir del concepto de «propiocepción queer». Hemos desarrollado este concepto a partir de, por un lado, la fenomenología queer de Sara Ahmed y, por el otro, las teorías sobre propiocepción de la fenomenología filmica. Ahmed entiende que la orientación sexual no es una mera cuestión de preferencias sexuales, sino una forma alternativa de estar en el mundo (11). Para ella, los cuerpos disidentes habitan el espacio de manera oblicua y desorientada,

lo cual no encaja con el diseño de ese espacio construido para cuerpos heterosexuales (lo que sería un espacio recto o *straight*) (131).

Por otro lado, la fenomenología filmica ha puesto especial énfasis en cómo el cine es una experiencia encarnada en la que damos sentido a la película a través de nuestro cuerpo. Dentro de esta corriente, Scott Richmond ha destacado el rol central que juega la propiocepción en la manera en la que la audiencia se relaciona con el mundo que aparece en pantalla. Define la propiocepción como «the set of perceptual processes whereby we orient ourselves in and coordinate ourselves with the world» y argumenta que el cine apela continuamente a las capacidades propioceptivas de nuestro cuerpo (6). A partir de estas teorías, hemos acuñado el concepto de «propiocepción queer» para referirnos a aquellas películas que, en vez de mostrar el mundo que aparece en pantalla desde una posición recta, optan por desorientar los cuerpos de los espectadores y mostrar el mundo desde una posición oblicua o inclinada.

En una entrevista que le hicieron a raíz de la película, Clarisa Navas criticó la idea de representación y comentó que, en su caso, concebía rodar como «[p]oner los cuerpos en una experiencia» (Alonso y Kantor 126). En la entrevista, sugirió que ella siempre trabaja a partir de experiencias y modos de estar que conoce porque los ha vivido. No en vano, Navas creció en las Mil Viviendas y parte del elenco de la película son personas que han vivido allí. Navas también apunta que esos modos de estar o modos de existencia que pone en escena tienden a estar «amenazados o puestos en discusión porque comportan otro ritmo» (127). Su cine, dice Navas, trata de dar cuenta de esos ritmos. En este artículo, analizaremos precisamente cómo aparecen los cuerpos en las experiencias que se muestran en pantalla y cómo la audiencia se relaciona, a partir de sus cuerpos, con estos otros cuerpos, con sus ritmos y su modo de estar en el mundo.

Recepción crítica

La película se estrenó en la sección Panorama del Festival de Berlín en febrero de 2020. Posteriormente, participó en varios festivales internacionales que, debido a la pandemia, tuvieron que organizarse en línea. Entre ellos, la película compitió en el Festival de Cine de Lima, donde ganó el Premio Especial del Jurado, en la sección Horizontes Latinos del Festival de San Sebastián en la que consiguió la mención especial, y en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, en el que ganó el premio a la mejor directora argentina y al mejor guion de una producción nacional, entre otros. No obstante, su distribución comercial en cines se vio truncada por la pandemia y fue finalmente estrenada en línea en Argentina en diciembre de 2020. Poco después, *Las mil y una* fue añadida al catálogo de Netflix Argentina, lo que permitió que mucha gente de Corrientes la viera y generó, según Navas, una contradicción, pues desencadenó un debate local gracias a que se estrenó en la plataforma más global y hegemónica del mundo (Alonso y Kantor 128). Y es que la película provocó un intenso debate en el vecindario sobre la

situación e imagen del barrio, sobre los planteamientos urbanísticos de la ciudad, así como sobre cuestiones de sexualidad y clase.

La película se ha caracterizado como un filme desde los márgenes sobre los márgenes (Chiaromonte 307), entre otras cosas porque está rodada en Corrientes –una de las provincias más pobres de la Argentina y no en Buenos Aires, donde tiende a centrarse la mayor parte de la producción audiovisual del país–, transcurre en un barrio marginal y se centra en personajes marginales. Las críticas han alabado principalmente su representación de los cuerpos disidentes y sus deseos, así como del espacio por el que se mueven estos cuerpos (Bravo; De Angelis; Lima).

Los pocos textos críticos que se han escrito hasta la fecha se han centrado principalmente en los efectos que tiene el espacio –así como otros condicionantes sociales– en los cuerpos disidentes de sus protagonistas. Anabella Macri Markov sugiere que los rumores que circulan en torno a Renata y otros personajes tienen un «efecto disciplinador» sobre los cuerpos y sirven para mantener el *statu quo* del barrio. Es decir, esos chismes «se vuelven herramientas utilizadas para categorizar a los cuerpos, definir y organizar a las identidades, asignarles roles y seguir reproduciendo los valores heteronormativos que marginan y esconden a la disidencia» (137). Según Macri Markov, el espacio en la película también tiene su propio efecto disciplinador, ya que «cada cuerpo, cada identidad, también tiene su lugar asignado y una manera en la que deben comportarse dentro de cada espacio» (138). En otras palabras, en estas viviendas hay normas fijas que regulan la pertenencia de los cuerpos a determinados espacios y dictaminan qué se puede hacer y qué no. Es por ello que los espacios oscuros o muertos actúan como zonas temporales del deseo y de lo no permitido. Allí se producen momentos carnalescos en los que se llevan a cabo relaciones sexuales no heteronormativas. Ahora bien, según Macri Markov, estos momentos no funcionan como instancias transformadoras, sino simplemente como situaciones temporales de desborde de las pulsiones sexuales y que acaban siendo funcionales para la conservación del *statu quo*. En contraposición a estas instancias, la autora pone como ejemplo las comunidades que se forman en torno a Iris y sus primos o Renata y sus amigas como un espacio seguro de intercambio en el que pueden compartir sus propias voces y hablar libremente sobre su sexualidad.

María Florencia Chiaromonte, por su parte, propone diferentes niveles para entender el espacio en la película. Mientras que los espacios públicos en el exterior de las viviendas son «el espacio de la performance de un género impostado», el espacio interior y familiar permite a algunos personajes, como Darío y Ale, cierta libertad de expresión. Ahora bien, en estos espacios interiores está prohibida «la práctica íntima de la sexualidad disidente». Por eso, las relaciones afectivas y sexuales no normativas acaban por llevarse a cabo «en un espacio liminal e indefinido entre el afuera y el adentro» (309). Estos encuentros se dan en espacios oscuros, que pueden acarrear también peligro, y que Navas muestra de una manera apenas inteligible, pues las figuras en estas imágenes son difíciles de discernir.

Ianina Moretti Basso, sin embargo, lee estos umbrales en los que se encuentran los cuerpos disidentes de la película para tener sus ratos de placer en una nota más positiva. Según ella, estas escenas nos acostumbran la mirada a la penumbra, lo que contrasta con la hiperluminosidad de las agendas de algunos grupos LGBTQ+ en las que la visibilidad y los reclamos identitarios son lo más importante. Moretti Basso critica esta luminosidad que «reitera un marco normativo de lo inteligible, en los objetos que muestra y los modos en que lo habilita» (24) y defiende cómo Navas cuestiona las definiciones identitarias, entendiendo las sexualidades de manera más móvil y menos categórica (18). Celebra también que la película abre «espacios a cuerpos orientados por fuera del guión heteronormado» y, de este modo, disputa un relato movido por un deseo normativizado (12).

Chiaromonte lee la orientación de estos cuerpos a partir de la fenomenología queer de Sara Ahmed. Según ella, el cuerpo disidente de Iris es una encarnación de esa manera oblicua de habitar el espacio que desentona con un espacio construido para cuerpos «rectos». Por eso, «su cuerpo no se inclina hacia aquello que, según la sociedad heteronormativa, debería inclinarse», pues siente un irresistible magnetismo hacia el cuerpo de Renata (308). Además, su cuerpo no es fácilmente leído como disidente. Según Chiaromonte, esta discrepancia genera una incomodidad en el propio cuerpo de Iris; una incomodidad que va explorando a lo largo de la película y, de alguna manera, liberándose de ella. Sin embargo, como exploraremos más tarde, el final de la película vuelve a instalar a Iris, y a nosotres les espectadores con ella, en esa incomodidad e inestabilidad.

Chiaromonte propone una lectura muy interesante sobre cómo el cuerpo de Iris encarna una «manera desorientada» de estar en el mundo. En este artículo, vamos a desarrollar y a ampliar estas ideas, pero nos gustaría discutir también cómo esta película transmite esta forma oblicua y desorientada de habitar el espacio a los cuerpos de los espectadores. Para ello, analizaremos cómo la estética de la película trata de desorientar a la audiencia. Desde un punto de vista teórico, nos acercaremos a la película no simplemente desde la fenomenología queer de Sara Ahmed, sino también desde la fenomenología fílmica. De esta manera, podremos analizar cómo esa incomodidad que siente Iris se transmite a los espectadores a través de la puesta en escena y la fotografía de la película.

Marco teórico: fenomenología fílmica y fenomenología queer

Vamos a analizar la película a partir de la fenomenología fílmica, una corriente dentro de los estudios de cine que apareció en los años 1990 como crítica a otras teorías que entendían la crítica cinematográfica como una experiencia desencarnada (*disembodied*), en la que el crítico debía entender el sentido de la película racionalmente, por lo tanto, solo con los ojos, sin dejarse llevar por sensaciones subjetivas o por otros sentidos

«menores». Por el contrario, la fenomenología fílmica defiende que el cine es una experiencia que se vive con todo el cuerpo y en la que participan todos los sentidos. Aunque los estudios cinematográficos ya se habían ocupado desde hace tiempo de los cuerpos como objeto de la visión de los espectadores, la fenomenología fílmica se centra en el cuerpo no solo como objeto, sino también como sujeto viviente y sintiente. En otras palabras, se fija en «what it is to *live* one's body, not merely *look* at bodies» (Sobchack 2). Vivian Sobchack, una de las principales autoras de esta corriente, defiende que es a través del cuerpo y de todos sus modos sensoriales que damos sentido a la película:

our vision and hearing are informed and given meaning by our other modes of sensory access to the world: our capacity not only to see and to hear but also to touch, to smell, to taste, and always to proprioceptively feel our weight, dimension, gravity, and movement in the world. In sum, the film experience is meaningful *not to the side of our bodies but because of our bodies* (60).

Para Sobchack, la experiencia fílmica no se puede entender, como otras teorías han intentado argumentar, sin tener en cuenta el cuerpo, sino que es a partir del cuerpo que podemos dar sentido a las películas. Dentro del cuerpo, Sobchack da especial importancia a la propiocepción como punto de partida desde el que nos relacionamos con la pantalla, ya que es a través de este sentido que nuestro cuerpo es capaz de coordinarse en y con el mundo.

Dentro de la fenomenología fílmica, Katharina Lindner ha estudiado cómo los espectadores se relacionan con las películas de manera diferente, prestando especial atención a las audiencias queer. Para ella, algunos espectadores están más abiertos a una relación corporal y sensorial con el cine si tienen una historia de relacionarse de manera más táctil y corporal con el mundo («Questions» 200-201). En su opinión, el placer que las audiencias queer sienten hacia una película suele basarse más en un énfasis en lo sensorial y en los afectos corporales que en una identificación con los personajes de la historia y en cómo la trama progresa a partir de sus deseos. En este sentido, las relaciones e identificaciones que se establecen en el visionado se dan entre los cuerpos de los espectadores y los cuerpos en pantalla, es decir, en la conjunción de «dos mundos afectivos» (214).

Según Lindner, hay varios puntos de identificación en nuestro encuentro con el cine, pues nos podemos identificar con determinados modos de estar en el mundo, ciertas orientaciones y situaciones afectivas. Esta identificación puede darse a partir de nuestra experiencia personal y corporal y, por lo tanto, con nuestra historia afectiva y nuestra manera de relacionarnos con los objetos y otras personas («Questions» 209). Para Lindner, aunque los cuerpos de los actores o las actrices en la pantalla no son ontológicamente análogos a los cuerpos de los espectadores, sí que son fenomenológicamente similares, en el sentido de que hacen ciertos movimientos, posturas y gestos que comparten, o pueden compartir, con los espectadores (*Film Bodies* 53). Tal como hace Lindner, nuestra intención en este artículo es reconocer las dimensiones

corporales de nuestra percepción, de nuestros hábitos, de nuestro deseo por entender cómo ciertas películas facilitan un tipo de percepción más corporal y sensorial y cómo esto toma forma corporalmente en una serie de escenas afectivas (*Film Bodies* 37).

Para estudiar esta relación corporal con otros cuerpos, nos vamos a centrar en la propiocepción, el sentido que regula el equilibrio, el movimiento del cuerpo, la percepción espacial y la autopercepción corporal. Scott Richmond, en su libro *Cinema's Bodily Illusions*, estudia la centralidad de la propiocepción en el cine y defiende que la capacidad de mostrar un mundo en la pantalla delante de nuestro cuerpo es esencialmente propioceptiva (6). Es decir, la relación fenomenológica que se establece entre los espectadores y el espacio y los cuerpos que aparecen en pantalla se desarrolla a partir de nuestra propiocepción, si bien –como cualquier percepción– ocurre en conjunción con otros sentidos, entre ellos la vista, el oído y el tacto. Según Richmond, el objeto intencional del cine, sobre el que hay una elaboración estética, no es tanto la película en sí, sino el cuerpo de los espectadores y sus capacidades propioceptivas (16).

Como desarrollaremos a continuación, la propiocepción es también un sentido primordial para entender la fenomenología queer que propone Sara Ahmed. Para Ahmed, la orientación sexual no es simplemente una cuestión de preferencia sexual, sino más bien de residencia, de cómo habitamos un espacio, así como de con quién o con qué lo habitamos. Para ella, fenomenológicamente, ser queer significa una manera alternativa de habitar el espacio, una posición oblicua que no se alinea con la línea recta. Ahmed reconoce que, después de todo, queer es un término espacial que se refiere a «una sexualidad torcida que no sigue una «línea recta»» (97). La línea recta sería la orientación hacia el otro sexo y la pareja heterosexual como fuente de la procreación y de la continuación de la línea familiar. Como desarrolla en su libro *Fenomenología Queer: orientaciones, objetos, otros*, la mayoría de los espacios están contruidos para seguir esta orientación heterosexual o recta.

Ahmed parte de algunos momentos en la *Fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty en los que el cuerpo aparece desorientado. En esos momentos, el mundo no aparece de la manera correcta y los objetos en frente de él se perciben como descentrados u oblicuos. Merleau-Ponty comenta cómo el sujeto es capaz de enderezarse y superar ese momento raro o queer, volviendo a una posición vertical desde la que ver el mundo y progresar en línea recta (Ahmed 41, 96 y 219). Ahmed, sin embargo, se pregunta qué ocurre si la posición del cuerpo no se restaura. En este sentido, su fenomenología queer defiende una desorientación que presente el mundo como oblicuo, es decir, que sacuda los ejes verticales y horizontales de una vida recta. De esta manera, define la desorientación como una experiencia corporal en la que la base de apoyo desaparece y aparece así una percepción diferente del mundo, una manera diferente de habitar el espacio.

Ahmed describe la fenomenología queer como «un dispositivo de desorientación» por el cual no se intenta reorientar el cuerpo queer, es decir, el ««desalineamiento» de los ejes horizontal y vertical», sino que permite que lo oblicuo abra otro ángulo en el

mundo (235). Esta desorientación, según Ahmed, puede abrir nuevas líneas y también hacer alcanzable aquello que no lo parecía, pues estaba al otro lado de la línea. Estas nuevas líneas, que no están trazadas y que, posiblemente, todavía no sepamos descifrar, se desvían del camino marcado.

En una nota a pie de página, Ahmed reconoce que la orientación se suele entender como «una conciencia espacial por medio del cuerpo» y que, por tanto, está relacionada con la propiocepción y la cinestesia. De una manera más amplia, la orientación, para Ahmed, «trata de cómo *se articulan* la corporalidad, lo espacial y lo social» (nota en página 12). En este artículo, hablaremos precisamente sobre cómo, a través de la propiocepción que rige la orientación de los cuerpos en el espacio, se puede transmitir esa articulación de la corporalidad en lo espacial y lo social, desde la puesta en escena de la película a los cuerpos de los espectadores.

El cine, tal y como sostiene Richmond, es capaz de modular nuestra propiocepción y desordenar nuestra percepción. Por tanto, las películas pueden transmitir una desorientación queer al modo de Ahmed. Según Jennifer Barker, los espectadores comparten con la película lo que ella llama unos «hábitos musculares», como el de caminar en posición erguida. De esta manera, tanto la película como nosotros estamos «inclined that way, as we are inclined to move and look forward». Por tanto, la película «adopts our proprioception, the sense we have of our bodies in space; it may confirm it or thwart it by its own movements, but always it is indebted to it» (81-82). A partir de esta idea, Katharina Lindner sugiere que, en el cine, hay «“standard” bodily orientations and tendencies (upright, straightforward) that we share with film and that film shares with us, and that provide the “grounds” for muscular empathy and kinaesthetic identification» (*Film Bodies* 49). La pregunta que nos hacemos, a partir de la teoría de Ahmed, es: ¿qué ocurre cuando la película no nos proporciona esa orientación recta y nos niega una base de apoyo y unas coordenadas a través de las que podamos sentir una empatía hacia los cuerpos que aparecen en pantalla?

Si Ahmed concibe la fenomenología queer como «un dispositivo de desorientación», el cine puede convertirse en ese dispositivo de una manera más directamente sensorial y perceptual. Así, argumentaremos que *Las mil y una* utiliza una «propiocepción queer» para desorientar los cuerpos de los espectadores, mostrar el mundo desde una posición oblicua y, de este modo, mostrar una diferente perspectiva de habitar el espacio y una manera alternativa de estar en el mundo.

Cuerpos desorientados

Las mil y una nos ofrece una orientación inestable desde el principio. La primera escena empieza con el sonido de una pelota de baloncesto botando contra el suelo, cuando todavía están apareciendo los títulos de crédito sobre un fondo negro. La primera imagen apunta al suelo y avanza hasta encuadrar unas piernas y una pelota de baloncesto.

**FIGURA 1.**

Las mil y una. Varsovia, Auténtika Films, 2020.¹

Sube poco a poco para mostrar desde atrás, primero a nivel de la cintura y después de la cabeza, cómo Iris bota el balón mientras camina por el exterior de un bloque de viviendas. Un hombre, desenfocado, le suelta un cumplido no requerido: «Qué linda que sos». Estas primeras palabras que oímos en la película demuestran que este espacio, el espacio exterior, está estructurado a partir de una orientación o dirección recta: de hombres a mujeres. Iris se tapa la cara, como secándose el sudor, y gira. Le vemos entonces la cara. Camina ahora con los ojos perdidos para no coincidir con la mirada de los amigos del hombre. Vuelve a botar mientras avanza por los pasillos exteriores de las Mil Viviendas, mientras la cámara sube y baja, siguiendo los botes de la pelota. Iris se para entonces a limpiar el balón contra una columna y, al girar la cabeza, ve a lo lejos a Renata. El fondo ha permanecido desenfocado, pero ahora enfoca el perfil de Renata alejándose [figura 1]. Iris la sigue tímidamente, pero cuando llega al lugar donde estaba, ya no hay rastro de ella. Iris se da la vuelta, como si no pudiese traspasar esa frontera que marca el fin del barrio.

1 Todas las imágenes incluidas en este artículo se reproducen con fines ilustrativos bajo condición de *fair use*.

En esta primera escena, hemos seguido la deriva del cuerpo de Iris mientras recorre los bloques de las Mil Viviendas, una acción que se volverá a repetir varias veces durante la película. La escena está rodada en plano secuencia y cámara en mano, lo que crea bastante inestabilidad en nuestra percepción, haciéndonos tambalear una posición estable desde la que seguir a Iris. Además, no nos da toda la información que necesitamos para orientarnos en el espacio. Nuestra percepción espacial se ve, por tanto, restringida. En una entrevista, Navas defiende que estos planos secuencia proporcionan «una imagen reducida». Sostiene que la vida no se ve en gran angular, «ves de a fragmentos, de a partes» y, por eso, la cámara «intenta no ver más allá de lo que se ve cuando se vive ahí». De esta manera, las imágenes y los sonidos se construyeron a partir de lo que una persona podría ver y escuchar, resistiéndose a la vocación de mostrarlo todo (Navas en Lima s. p.).

Si las escenas exteriores están rodadas normalmente en planos secuencia, cámara en mano, las escenas interiores están rodadas con planos fijos. Estos planos son también largos y están grabados desde posiciones no habituales, generalmente a una altura por debajo de la línea de los ojos. Desde esta posición no se encuadra toda la información de ese espacio interior ni los cuerpos en su totalidad. En estas escenas, los planos suelen aparecer abarrotados de información, pues los interiores están repletos de objetos por todos lados, llenando el encuadre. A menudo hay cuerpos que entran y salen de cuadro, en muchos casos cortados [figura 2]. Además, a nivel de audio, el sonido que proviene del exterior o de otras habitaciones se cuela en estos interiores, demostrando que no hay intimidad posible. En estos planos, los cuerpos de los espectadores pueden sentir una identificación afectiva con esos cuerpos, pero al estar cortados, pierden parte de las coordenadas que necesitan para situarse en el espacio y sentir una mayor libertad para moverse.



FIGURA 2.

Las mil y una. Varsovia, Auténtika Films, 2020.

**FIGURA 3.**

Las mil y una. Varsovia, Auténtika Films, 2020.

En una escena al principio de la película, vemos cómo Darío coloca su teléfono móvil en un armario para grabarse bailando en un video. La escena muestra, en plano fijo y desde un ligero contrapicado, a Darío encuadrado por el marco de la puerta [figura 3]. Suena la balada «Ave de paso» (1967) del cantante argentino Sandro, mientras Darío la baila de una manera sexual. Iris pasa un par de veces por detrás, entrometiéndose en el video, así como su madre, que también entra en cuadro en sujetador, mientras se está cambiando. Esta escena muestra algunas constantes de los planos interiores. Darío, por ejemplo, está claramente encuadrado por el marco de la puerta, lo que da una mayor sensación de estar atrapado en un espacio reducido. También muestra la imposibilidad de tener una intimidad, pues siempre hay cuerpos que vienen y van por estos espacios. La posición de la cámara es también extraña, ya que está mucho más baja de lo que sería habitual. Como en los planos secuencia exteriores, en los interiores la directora trata otra vez de no darnos toda la información, de no enseñarnos todo el espacio de manera clara. Por ello, utiliza una posición «rara», que también podríamos traducir como «queer», para colocar la cámara y enseñarnos lo que ocurre en los interiores.

Habitar el espacio

El espacio tiene mucha importancia en la película, pues sus personajes buscan formas de habitar este complejo residencial popular, tanto en su exterior como en su interior. Las Mil Viviendas es el nombre que se le da al barrio «General San Martín», un proyecto urbanístico que se construyó a finales de los 70 por parte del Instituto de Vivienda de Corrientes (INVICO) en la periferia de la ciudad, al sur del área central, en terrenos donde anteriormente se ubicaba un aeródromo. En principio, fue concebido como una

ciudad satélite, con un centro de salud, escuelas, zonas recreativas y un centro comercial para que les habitantes no tuvieran que trasladarse al centro de la ciudad (Riera 2.284). A las 1.000 viviendas primigenias, se les añadieron unos años más tarde otras 536 en un barrio aledaño, convirtiendo la zona en un área densamente poblada, con más de 6.000 habitantes. Cuando los primeros residentes se mudaron a este complejo habitacional, no había todavía transporte urbano de pasajeros y la red vial para acceder a otros puntos de la ciudad era deficiente. Aunque este y otros servicios se fueron solventando con los años, actualmente hay bastantes problemas con el mantenimiento de las infraestructuras y, según dicen sus residentes, de seguridad ciudadana (2.294).

Prácticamente toda la película, a excepción de una escena en la ciudad, transcurre entre los límites de este barrio. Como sugiere Ahmed, «los cuerpos no viven en espacios que son exteriores a ellos: más bien los cuerpos les dan forma al vivir en ellos, y cobran su forma al habitarlos» (22). Por tanto, no deberíamos entender el espacio en esta película como un complejo residencial puramente heterosexual que reprime las expresiones no heteronormativas de los personajes, sino más bien como una constante negociación por la que los personajes imaginan maneras de habitar estos espacios y las ponen en práctica, así como las resistencias que encuentran.

De hecho, hay muchos personajes queer en estas viviendas que articulan su sexualidad de manera diferente. Por una parte, Iris encuentra en casa de sus primos un espacio seguro en el que discutir, aunque no necesariamente definir, su sexualidad. Sus primos se visten de mujer en casa con el permiso de su madre y hablan con Iris sobre su atracción por Renata. Ale escribe textos en los que deconstruye el amor romántico y defiende que hay muchas maneras de querer y ser querido, a la vez que lamenta no haber estado nunca enamorado. En el exterior, sin embargo, sus compañeros de clase le acosan por su aspecto afeminado y graban un video en el que abusan de él y de otro vecino queer, Pablo (Facundo Ledesma). En este caso, así como en el juego del escondite del que hablaremos más tarde, actuar como activo es suficiente para los hombres del barrio para reafirmar su masculinidad, aunque tengan relaciones con otros hombres. Como sugiere Brad Epps, el hombre activo puede ver reforzada su masculinidad penetrando a otro hombre en el coito. Por el contrario, al hombre que «se entrega» o «es penetrado» por otro hombre se le identifica, en consonancia con su posición en el acto sexual, como inferior, subordinado, afeminado y débil. Si la etiqueta de homosexual se asigna como resultado del papel desempeñado en el acto sexual, entonces la posición y la performance se convierten en el signo esencial y más visible de la identidad sexual (232-234).

Por otra parte, en el barrio se forma una comunidad queer más segura, alrededor de las amigas de Renata, entre las que se encuentra Romi (Pilar Rebull Cubells), una mujer trans. Entre ellas hablan libremente sobre sus relaciones sexuales y cómo darse placer. Aunque Iris no esconde su atracción por Renata, rechaza definirse como lesbiana y, ante ella, se presenta como «un ángel», es decir, alguien asexual. Cuando las amigas de Renata hablan de cómo se masturban, ella dice que no hace esas cosas. Por lo general, la película no define la identidad de los personajes. Por eso, es mejor hablar

de personajes queer. Lindner defiende la inestabilidad del término queer por encima del de homosexualidad, ya que escapa de concepciones binarias sobre sexo y género: «Queer sits uneasily with the perceived givenness not only of “male” and “female” but also of “homosexuality”» (*Film Bodies* 25). Según ella, la homosexualidad se presenta como algo evidente y fácil de definir. El problema es que es fruto del mismo sistema binario que presenta a hombres y mujeres como opuestos, es decir, de un sistema jerárquico y opresivo. En términos de orientación, en la homosexualidad hay todavía una orientación determinada, aunque sea hacia el mismo sexo. Lo queer, sin embargo, apunta hacia la fluidez, la abertura y la falta de contención, lo que hace difícil que pueda seguir unas líneas determinadas, incluso líneas que se separen del camino normativo. Es en esta falta de determinación en la que los cuerpos de Iris y de los demás personajes de la película aparecen desorientados.

Por definición, la identidad queer no puede ser estable. En su artículo «Cultural Identity and Cinematic Representation» (1989), Stuart Hall define la identidad cultural como un proceso en devenir (70), subrayando la importancia de las posiciones de enunciación en la construcción y representación identitaria. Según Hall, las prácticas de representación de una identidad implican inevitablemente la existencia de una posición desde la que hablamos o escribimos, es decir, desde la cual se enuncia dicha identidad. De este modo, Hall plantea que las identidades culturales no suponen una esencia fija, sino un posicionamiento dinámico (72), ya que la «posición» desde la que se enuncia una identidad configura el carácter mismo de esa identidad. Estas posiciones inscriben las identidades dentro de unos ejes históricos, espaciales y sociopolíticos. Es importante señalar que, aunque las identidades se inscriben en una dimensión histórica y espacial, este marco espacial y temporal no proporciona una estabilidad identitaria; más bien, somete la identidad cultural a un continuo proceso de transformación y reevaluación.

En su posterior artículo «The Question of Cultural Identity» (1992), Hall desarrolla esta teoría de la identidad en el contexto de los cambios asociados a la modernidad tardía. En su opinión, los rápidos cambios socioculturales de la posmodernidad han desestabilizado las nociones tradicionales de identidad, dando lugar a un modelo de identidad desprovisto de un núcleo fijo, estable o permanente. En este contexto de constante transformación, de pérdida de un sentido estable del individuo, la única estrategia según Hall es adaptarse a la inestabilidad y evitar cualquier tipo de fijación (274-275). En la posmodernidad, por tanto, la identidad no se concibe como algo esencial, fijo o permanente, sino como una construcción «formed and transformed continuously in relation to the ways we are represented or addressed in the cultural systems which surround us» (277). Es interesante que Hall describe esta construcción identitaria como una contienda de diferentes identidades tirando cada una hacia su lado: «Within us are contradictory identities pulling in different directions, so that our identifications are continuously being shifted about» (277).

Esta noción de desplazamiento nos remite a la fenomenología queer de Sara Ahmed, quien propone una manera alternativa de habitar el espacio desde una posición «oblicua»,

desvinculada de la rectitud normativa y de los ejes tradicionales de género, sexualidad y raza (97). El sujeto posmoderno descrito por Hall adopta también un posicionamiento cambiante y un alineamiento «torcido» respecto a los vectores que sustentan el concepto tradicional de identidad. Por tanto, el sujeto queer se sitúa dentro de esta identidad fluida que escapa de las categorías y definiciones tradicionales. Ahora bien, la fenomenología queer también rehúye la concepción de construcción identitaria activa basada en una política de posicionamiento que propone Hall. Se trata, en efecto, de una posición, pero no necesariamente de un posicionamiento. Ahmed define la desorientación como una experiencia corporal en la que desaparece la base de apoyo, dando lugar a una percepción transformada del mundo y a nuevas formas de habitar el espacio. Es, en otras palabras, una posición desvinculada de los ejes verticales y horizontales que estructuran la vida (hetero)normativa y que, por ello, causa desorientación. Dicho esto, no hay un posicionamiento, porque la idea misma de posicionamiento presupone una orientación, por mucho que se aleje de los ejes normativos.

Las mil y una nos muestra una posición rara o queer desde la que seguir los cuerpos de los personajes y cómo se mueven en el espacio. No es, por tanto, una enunciación clara desde la que tomar posición. Tampoco los personajes queer de la película pueden enunciar una identidad, porque en muchos casos no tienen claro cómo, y en qué dirección, construir esa identidad. Como hemos apuntado más arriba, Iris es un ejemplo de esta posición desorientada, pues no es capaz de enunciar claramente su identidad, ni a través de su cuerpo ni con sus palabras.

La concepción de Stuart Hall sobre identidad cultural, tamizada por la teoría de Ahmed, nos permite entender la identidad como una posición cambiante y no necesariamente ligada a los ejes tradicionales que han definido el género y la sexualidad. En tanto posición, también se trata de una experiencia corporal de cómo estar en el mundo. Esta película muestra precisamente esa «posición» queer, es decir, desorientada de los personajes en el espacio que habitan y lo hace, en tanto enunciación, desde una posición también queer, a partir de una puesta en escena que favorece la desorientación de la percepción de los espectadores. Desde esta posición, la película es capaz de articular nuevas formas de representación que no se ajustan a las normas establecidas y exploran configuraciones identitarias más fluidas, diversas e inestables.

Tendencia nómada y tendencia sedentaria

En su importante ensayo sobre el nuevo cine argentino de principios de los 2000, Gonzalo Aguilar concibió dos tendencias principales: la sedentaria y la nómada. La tendencia sedentaria la componen películas que hablan sobre la desintegración de la familia y del orden patriarcal. Aguilar sostiene que, en estas películas, aunque está desapareciendo, la familia todavía aparece como un punto de referencia, porque algunos personajes insisten en mantenerla, lo que lleva a un punto de parálisis y de letargo.

En esta tendencia, el hogar es el espacio principal, si bien los padres no aparecen o no están siempre presentes (33). Los personajes de estas películas tienden a aparecer sentados o tumbados, sin hacer nada. Predomina, por tanto, la horizontalidad. Aguilar asocia la tendencia sedentaria con una desintegración del orden patriarcal y de un cambio de imaginación desde lo masculino a lo femenino. La mayoría de estas películas están, de hecho, protagonizadas por mujeres y muchas de ellas dirigidas también por mujeres. Aguilar pone como ejemplos de esta tendencia *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, *No quiero volver a casa* (2000) de Albertina Carri, *Caja negra* (2002) de Luis Ortega y *Extraño* (2003) de Santiago Loza. A estas podríamos añadir varias películas posteriores, desde *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008) de Martel, a *Géminis* (2005) de Carri, *Una semana solos* (2009) de Celina Murga, *Abrir puertas y ventanas* (2011) de Milagros Mumenthaler y *Mamá, mamá, mamá* (2021) de Sol Berruezo Pichon-Rivière, entre muchas otras.²

La tendencia nómada, por su lado, se basa en la ausencia de una familia y de un hogar al que poder volver. Por tanto, está caracterizado por la falta de un sentido de permanencia y de una movilidad permanente e impredecible. Los itinerarios erráticos de estas películas nos llevan a los márgenes de la sociedad capitalista, hacia los residuos, la delincuencia o, simplemente, a la deriva (34). Los personajes de estas películas se mueven por lo que Aguilar llama espacios precarios. Son personajes que, de alguna manera, están fuera de lo social y que simplemente llevan a cabo tácticas de pura supervivencia. En general, los personajes de estas películas están en continuo movimiento y predomina, por tanto, el eje vertical de los cuerpos que andan y se mueven. La tendencia nómada está más asociada con un mundo masculino; hay una ausencia de madres y el modo de vida familiar está organizado alrededor de roles típicamente masculinos. Se puede notar también una predominancia de personajes varones. Entre las películas de esta tendencia, Aguilar cita *Pizza, birra, faso* (1998) de Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, *Rapado* (1992) de Martín Rejtman, *Mundo Grúa* (1999) de Pablo Trapero, *La libertad* (2001) de Lisandro Alonso y *Bonanza* (2001) de Ulises Rosell.

Las mil y una comparte con la tendencia sedentaria que ocurre mayoritariamente en un hogar (aunque un hogar amplio) en el que la familia, aunque está presente, está en un proceso de desintegración. Si bien Iris tiene un hogar material, éste se ve solo en dos escenas cortas durante la película. En una, aparece brevemente su hermano para robarle su sitio en la ventana. En otra, Iris está en su habitación y se escucha la voz del padre. Durante la película hay algunas referencias a estas dos figuras masculinas, pero su presencia es prácticamente fantasmal. En casa de los primos de Iris, la madre suele estar presente, a veces acompañada por vecinas. El padre, sin embargo, los abandonó. Aparece por casa solo una vez en la película, pero solo oímos el diálogo desde la habitación de Ale y Darío. La madre le pide que se vaya y le dice que sus hijos no quieren saber nada de él.

2 Para una comparación de estas dos películas en tanto pertenecientes a la tendencia sedentaria del cine argentino, ver Mourenza, en Referencias.



FIGURA 4.

Las mil y una. Varsovia, Auténtika Films, 2020.



FIGURA 5.

Las mil y una. Varsovia, Auténtika Films, 2020.

También comparte con la tendencia sedentaria que, en las escenas de interiores, Iris y sus primos aparecen a menudo tirados en la cama o sentados, en su habitación o en la cocina, como en una especie de letargo [figura 4]. Ahora bien, el espacio del hogar se presenta también como un espacio sin intimidad y poco acogedor. En primer lugar, porque los espacios interiores aparecen siempre desordenados y abarrotados de objetos. En segundo lugar, porque los espacios de privacidad se ven invadidos por personas que entran y salen. Además, nunca hay silencio en estos espacios, porque siempre entran ruidos y voces del exterior o de otras viviendas.

Sin embargo, también se pueden ver características de la tendencia nómada. Los personajes aparecen continuamente en la calle — si bien casi siempre alrededor de las Mil Viviendas — a la deriva, en continua movilidad, mostrando los márgenes de la sociedad [figura 5]—. Los personajes, en especial Renata y sus amigas, hacen trabajos de pura supervivencia. Aunque todos los personajes tienen un hogar, pasan la mayor parte del tiempo en la calle. Chiaramonte ha comparado los movimientos en el espacio de Iris y Renata con el espacio no reglamentado de los nómades de Deleuze y Guattari. Para

ella, Iris y Renata son nómades que «van trazando una cartografía «otra» con la cual se identifican» (308-309). Los cuerpos de las protagonistas de la película se mueven por los márgenes de la sociedad y, en sus movimientos, le dan un sentido nuevo a ese espacio.

Pues bien, *Las mil y una* parece pertenecer a estas dos tendencias y, a la vez, a ninguna de ellas. En otras palabras, podríamos decir que no es capaz de alinearse completamente ni con el sedentarismo ni con el nomadismo, ni con lo femenino ni con lo masculino, ni con lo horizontal ni con lo vertical. El movimiento de los personajes parece ser tanto hacia el interior como hacia los márgenes, como si deambularan por las Mil Viviendas pero no pudieran escapar, siempre volviendo al mismo lugar. De hecho, parece como si estuvieran encerradas de alguna manera en este barrio. Cuando Renata le propone a Iris ir al centro de la ciudad, esta le responde que no, que para qué van a ir. Parece como si Iris ni siquiera concibiera salir del barrio.

Espacios liminales

En muchos casos, los personajes queer no tienen la intimidad o el consentimiento para llevar a cabo sus relaciones en los hogares familiares, por lo que se suelen ver relegados a los espacios liminales, a los lugares oscuros de estas viviendas. Estos espacios son pasillos, escaleras, terrazas que generalmente están oscuros. Son lugares también peligrosos donde a menudo se producen agresiones. Darío, el primo de Iris, tiene una relación no consentida con otro joven del barrio cuando los hombres deciden jugar al escondite para aprovechar los lugares oscuros para tener sexo. Si en los espacios abiertos muestran su masculinidad, los hombres del barrio aprovechan los lugares oscuros para tener sexo con otros hombres. Cuando Darío va a la discoteca Traumática con Ale e Iris, tampoco opone resistencia a otra relación en principio no consentida. Navas ha reconocido que muchas de estas experiencias que aparecen en la película están basadas en experiencias que ha vivido. Cuando era adolescente, dice, parecía que «la condición de lo sexual entre dos varones trae aparejado cierto grado de violencia» («Se estrena» s. p.). Las relaciones entre hombres en la película están generalmente envueltas de esa violencia.

Estos espacios liminales que no son ni públicos ni privados suelen ser también lugares de tránsito. Cada vez que se quieren besar o tener sexo, Iris y Renata se ven interrumpidas por otras personas que pasan. Les ocurre cuando están abrazadas en una puerta metálica o en una escalera o cuando aprovechan un espacio subterráneo para tener algo de intimidad, con la complicidad de Ale, que vigila el paso desde fuera. En una escena, Renata logra llevar a Iris a su casa y, cuando finalmente van a su habitación (una imagen que la cámara decide no mostrar), aparecen su madre y su hermano, quienes –Renata le había prometido– deberían de estar fuera.

Al final de la película, Iris y Renata suben a un lugar oscuro, el terrado de uno de los bloques del barrio, para tener algo de intimidad. Sus besos son, como apunta Chiaramonte, casi ilegibles, pues se dan bajo el amparo de la oscuridad. Moretti

Basso opina, sin embargo, que simplemente «tenemos que acostumbrar la mirada a la penumbra» (24). Las dos chicas se ven nuevamente interrumpidas, esta vez por dos hombres que suben a la azotea. Desde lejos, vemos cómo intercambian unas palabras y empieza un forcejeo. Los hombres retienen a Renata. Para liberarla, Iris agarra un ladrillo y le golpea a uno de ellos. Renata consigue zafarse y huyen juntas. Renata entra al local donde se junta con sus amigas, pero le pide a Iris que vaya por otro lado.

Iris encuentra a sus primos en una fiesta familiar de *gender reveal* en el barrio y les pide que vayan a comprobar qué queda en el terrado en el que golpeó al hombre. Vuelven y dicen que no vieron nada. Iris está nerviosa con cada coche que pasa, con cada sirena de policía que escucha. En un momento, aparece una manada de caballos al galope, desbocados. Aunque este hecho se puede entender dentro del sentido de la película, pues se han visto anteriormente caballos dentro del barrio y una vez la tía va a regañar al dueño de los caballos por pegarlos, este es un momento que traspasa el índice de realismo que domina toda la película. Iris comienza a correr detrás de los caballos y sus primos le siguen. De alguna manera, esta escena exterioriza en el espacio lo que Iris siente en su interior, sus miedos y su inestabilidad [figura 6].



FIGURA 6.

Las mil y una. Varsovia, Auténtika Films, 2020.

Tras dejar a los caballos atrás, Iris y sus primos siguen corriendo por las calles de las Mil Viviendas. Preguntan a Romi, la amiga de Renata, dónde está, pero no lo sabe, debe de haber abandonado su guarida. Siguen corriendo, no se sabe si para encontrar a Renata o para huir, pero van adelante y atrás por los mismos espacios del barrio que han transitado anteriormente, como si no pudieran escapar. De hecho, el espacio que recorren en el último minuto de la película es el mismo que hizo Iris en la primera escena cuando se fue, por primera vez, tras la pista de Renata. Parece que Renata ha vuelto a desaparecer, pero Iris es incapaz de salir del barrio y vuelve atrás. En esta secuencia, como espectadores, sentimos nuestros cuerpos agitados, fenomenológicamente como los de los personajes. Los cuerpos en la pantalla nos desorientan, precisamente porque no tienen una orientación precisa. Van y vuelven sin un rumbo fijo. Con ellos, nosotros nos desorientamos.

Si al principio de la película asistimos a cómo Iris encarna una incomodidad al sentir una discrepancia entre cómo ella quiere vivir su propio cuerpo y otros lo perciben, a lo largo de la película veremos cómo se siente cada vez más cómoda. Aunque todavía se comporta de manera tímida con Renata y con sus amigas, parece haberse liberado de esa incomodidad. Esta mayor estabilidad también se traslada a la estética de la película. Como espectadores, logramos una mayor identificación –aunque sea simplemente a nivel fenomenológico– con los personajes y nos sentimos más cómodos siguiéndoles. Esto puede darse por la puesta en escena o, simplemente, porque hemos aprendido a sentirnos cómodos en esta manera diferente de estar en el mundo y a ver en la penumbra. Sin embargo, todo esto cambia en esta última secuencia. Esa estabilidad se derrumba. Esto se nota a nivel estético principalmente en la fotografía. La cámara en mano que sigue, primero, a Iris y Renata en su huida y, después, a Iris y a sus primos en su deambular, se mueve continuamente, impidiéndonos ver el espacio por el que se mueven los personajes con claridad. Por tanto, esta escena nos muestra el mundo desde una posición inestable e inclinada. En este sentido, nuestros cuerpos pierden las coordenadas claras con las que poder situarse en el mundo que se manifiesta en la pantalla. Así, nuestros cuerpos devienen, fenomenológicamente, como percibimos en la pantalla, cuerpos desorientados.

Conclusión

Los personajes de *Las mil y una* se pueden considerar queer por varias razones, no simplemente por tener una sexualidad no normativa o no definida. Siguiendo la fenomenología queer de Sara Ahmed, serían queer porque se desvían de la línea que se espera de ellos como jóvenes. No están orientados hacia un futuro claro y seguro, lo que comportaría ir a la escuela, encontrar un trabajo y formar una familia heterosexual. Por supuesto, esta acepción de queer no se refiere simplemente a la sexualidad. De hecho, Ahmed no utiliza «queer» simplemente para referirse a personas

que realizan prácticas sexuales no normativas, sino también, de manera más general, a cualquier persona u objeto que se salga de la línea; de ahí que dedique un capítulo entero a cuestiones raciales y a la blanquitud como posición «recta». En el caso de *Las mil y una*, la clase es un factor determinante para esta desviación. En la oscura realidad de las Mil Viviendas, Iris, Darío y Ale no tienen la visión de un futuro hacia el que orientarse. Desde el punto de vista familiar, como hemos visto, no tienen un ejemplo al que emular, pues las familias aparecen desestructuradas. Pero tampoco lo tienen en el ámbito profesional o laboral. De ahí que, como reconoce Iris en un par de ocasiones, consideren que la escuela no sirve para nada. Como resultado de esta falta de orientación hacia la que dirigirse, los cuerpos de estos tres personajes aparecen en la película como desorientados, a la deriva.

La única orientación que parece plantearse Iris es la del baloncesto, ya que, al hablar con Darío, parece sugerir que, si Renata hubiera seguido jugando al baloncesto, como cuando era pequeña, ahora no tendría tantos problemas. De hecho, Navas, que jugó durante años al baloncesto en equipos federados, concibe el deporte como «una resistencia» y, a través de la presencia del cuerpo, de «un marco que permite la invención de algo diferente» a lo existente (Lima s. p.). Dicho esto, a Iris el baloncesto no la orienta hacia una meta concreta, como convertirse en jugadora profesional, sino que le permite percibir el mundo desde posiciones diferentes, siempre desorientadas.

Durante la película, asistimos a cómo estos personajes habitan sus propios cuerpos y, a partir de esa posición, el espacio de este complejo residencial. Las coordenadas con las que nos relacionamos con esos cuerpos y con ese espacio se ven restringidas, por lo que nos acercamos a ese mundo de una manera oblicua. De esta manera, la película es capaz de transmitir la propia incomodidad que sienten los personajes en tanto cuerpos disidentes, al enfrentarse a un espacio y a un mundo que no está construido para ellos. La desorientación que sienten, a un nivel tanto de sexualidad como de clase, es transmitida a partir de la fotografía. En los espacios exteriores, esta desorientación se da a partir de planos secuencia con poca estabilidad y una percepción restringida del espacio, mientras que en los interiores se da a partir de una posición poco habitual de la cámara, generalmente a una altura más baja de lo normal, y planos largos y sostenidos. En ambos casos, la película transmite unos ritmos y un modo de estar en el mundo diferentes.

En definitiva, la manera en la que percibimos los cuerpos y el espacio en esta película no es desde una posición erguida y recta. Nuestro cuerpo se tambalea y, con él, nuestra percepción del mundo que aparece en frente de nosotros en la pantalla. De este modo, vemos la realidad desde una posición oblicua, lo que nos transmite sensorial y afectivamente una manera diversa de habitar el mundo y de ocupar un espacio que, en principio, está construido para la gente recta. La película nos enseña cómo darle nuevos usos a este espacio a través de los cuerpos de sus habitantes, lo que se transmite fenomenológicamente a nuestros cuerpos. Por tanto, se puede concluir que Clarisa Navas produce, a partir de las imágenes y sonidos de la película, una «propiocepción

queer» en les espectadores, que la viven y encarnan en sus cuerpos. De esta manera, Navas utiliza el cine como un «dispositivo desorientador», tal y como Ahmed señala con respecto a su fenomenología queer.

Referencias

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos Editor, 2010.
- Ahmed, Sara. *Fenomenología Queer: orientaciones, objetos, otros*. Edicions Bellaterra, 2019.
- Alonso, Mercedes y Débora Kantor. «Entrevista a Clarisa Navas». *En la otra isla*, n° 5, 2021, pp. 126-130. <https://enlaotraisla.com/index.php/Laotraisla/article/view/75>
- Barker, Jennifer. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. University of California Press, 2009.
- Bravo, Viviana. «Territorios al margen». *El Tiempo*, 4 dic. 2020. <https://www.eltiempo.com/cultura/critica-de-la-pelicula-las-mil-y-una-552988>
- Chiaromonte, María Florencia. «Retrato de una manera «desorientada» de estar en el mundo». *Imagofagia*, n° 25, 2022, pp. 306-312. <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/890>
- De Angelis, Diego. «Amistad, incertidumbre y deseo en *Las mil y una*, de Clarisa Navas». *La Izquierda Diario*, 2 dic. 2020. <https://www.laizquierdadiario.com/Amistad-incertidumbre-y-deseo-en-Las-mil-y-una-de-Clarisa-Navas>
- Epps, Brad. «Proper Conduct: Reinaldo Arenas, Fidel Castro, and the Politics of Homosexuality». *Journal of the History of Sexuality*, vol. 6, n° 2, 1995, pp. 231-283.
- Hall, Stuart. «Cultural Identity and Cinematic Representation». *Framework*, n° 36, 1989, pp. 68-81.
- . «The Question of Cultural Identity». *Modernity and its Futures*, ed. Stuart Hall, David Held y Tony McGrew. Polity Press, 1992, pp. 273-326.
- Lima, Fernando. «Entrevista a Clarisa Navas, directora de «Las mil y una»». *Otros Cines*, 22 feb. 2020. <https://www.otroscines.com/nota-15480-entrevista-a-clarisa-navas-directora-de-las-mil-y-una-b>
- Lindner, Katharina. «Questions of Embodied Difference: Film and Queer Phenomenology». *NECSUS*, n° 1, vol. 2, 2012, pp. 199-217. <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/15056>
- . *Film Bodies: Queer Feminist Encounters with Gender and Sexuality in Cinema*. Bloomsbury, 2017.
- Macri Markov, Anabella. «Crítica de *Las mil y una*». *En la otra isla*, n° 4, 2021, pp. 136-139. <https://enlaotraisla.com/index.php/Laotraisla/article/view/61>
- Moretti Basso, Ianina. «En los umbrales de la luz. *Las mil y una* como archivo para moldear la mirada». *Cuadernos de filosofía*, n° 80, 2023, pp. 9-26. <https://doi.org/10.34096/cf.n80.13873>

- Mourenza, Daniel. «Girlhood and the Uncanny in the Coming-of-Age Genre: *Abrir puertas y ventanas* (dir. Milagros Mumenthaler, 2011) and *Mamá, mamá, mamá* (dir. Sol Berruezo Pichon-Rivière, 2020)». *Contemporary Argentine Women Filmmakers*, ed. Mirna Vohnsen y Daniel Mourenza. Palgrave MacMillan, 2023, pp. 233-249.
- Richmond, Scott C. *Cinema's Bodily Illusions: Flying, Floating and Hallucinating*. University of Minnesota Press, 2016.
- Riera, Miguel Ángel. «La arquitectura como herramienta en la mejora de la calidad de vida de los ciudadanos: el caso del barrio "1000 viviendas" de la ciudad de Corrientes». XXXIV Jornadas de Investigación y XVI Encuentro Regional SI+ Herramientas y procedimientos. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 10-13 nov. 2020, pp. 2.282-2.296. <https://publicacionescientificas.fadu.uba.ar/index.php/actas/article/view/2323/2496>
- «Se estrena "Las mil y una"». *Página 12*, 22 nov. 2020. <https://www.pagina12.com.ar/306668-las-mil-y-una-de-clarisa-navas>
- Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. University of California Press, 2004.