

# Una muchacha corre entre caballos.

## Ensayando un análisis afectivo y territorial de *Las Mil y Una* (2020)

Ana Paula Compagnucci

Universidad Nacional de Córdoba–CONICET

compagnuccipaula@gmail.com

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0042>

### Resumen

En la última década y media, la filmografía nacional se inunda de exploraciones formales, críticas y conceptuales realizadas por proyectos que indagan horizontes variados, desde lugares de enunciación periféricos. La construcción de sujetos y espacios provinciales en el cine se complejiza cuando emerge un mayor número de directoras y directores provenientes de provincias distintas a Buenos Aires, tensionando los valores hegemónicos de la cultura metropolitana. Es decir, la aparición de discursos territorializados nos habilita a pensar que las vivencias de quienes habitan un territorio se impregnan en sus obras, a la vez que le proporcionan mundo, diégesis, fundamento sociohistórico y un sistema de relaciones sociales de referencia. Lo que permite imaginar que se inscriben territorios —antes ausentes— en la cultura, cuando generan un mapa de características y modos de ser/estar para el campo social, cultural y académico.

### Palabras clave:

cine, regionalismo, Clarisa Navas, vecinocracia, género

Una muchacha corre entre caballos.  
Ensayando un análisis afectivo y territorial de *Las Mil y Una* (2020)  
Ana Paula Compagnucci  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas



*Las Mil y Una* (2020), segunda película de Clarisa Navas —cineasta correntina— continúa la línea de *Hoy Partido a las Tres* (2017) al construir una historia que sucede en el litoral argentino, región de donde es originaria, con personajes —provincianos y provincianas— que desafían las lógicas del binarismo de género. Esta película pone en escena el rol social de las mujeres, las problemáticas de la comunidad LGBTQI+, la lógica de la vida pública y privada tensionada por las hipermediatizaciones, el desplazamiento de barrios populares hacia las afueras de las grandes ciudades y las lógicas de la vecinocracia, entre otras; con una profunda crítica social, amor por los sujetos que (re)presenta y transversalizada por una fuerte urdimbre territorial.

### **A girl runs among horses. Essaying an affective and territorial analysis of *Las Mil y Una* (2020)**

Abstract

Over the last decade and a half, Argentine national filmography has been flooded with formal, critical and conceptual explorations carried out by projects that explore varied horizons from peripheral places of enunciation. The construction of regional subjects and spaces in cinema becomes more complex when a greater number of directors from non-Buenos Aires provinces emerge, putting in tension the hegemonic values of metropolitan culture. That is to say, the appearance of territorialized discourses enables us to think that the experiences of those who inhabit a territory are impregnated in their works, at the same time that they provide a world, diegesis, socio-historical foundation and a system of social relations of reference. This makes it possible to imagine that territories —previously absent— are inscribed in culture, when they generate a map of characteristics and ways of being for social, cultural and academic fields.

*Las Mil y Una* (2020), the second film by Clarisa Navas —a filmmaker from Corrientes— continues the

**Keywords:**

cinema, regionalism, Clarisa Navas, neighborhoodocracy, gender

line of *Hoy Partido a las Tres* (2017) by constructing a story that takes place in the Argentine *litoral*, a region where she is originally from, with characters—from non-central regions—that defy the logics of gender binarism. This film stages the social role of women, the problems of the LGBTQI+ community, the logic of public and private life strained by hypermediatizations, the displacement of popular neighborhoods to the outskirts of big cities and the logics of the neighborhoodocracy, among others; with a deep social criticism, love for the subjects it (re)presents and transversalized by a strong territorial warp.

### **Uma garota corre entre cavalos. Ensaio de uma análise afetiva e territorial de *Las Mil y Una* (2020)**

Resumo

Na última década e meia, a filmografia nacional argentina foi inundada por explorações formais, críticas e conceituais realizadas por projetos que exploram horizontes variados, a partir de lugares periféricos de enunciação. A construção de sujeitos e espaços regionais no cinema tornou-se mais complexa quando surgiu um número maior de diretores de outras regiões do país diferentes de Buenos Aires, colocando em tensão os valores hegemônicos da cultura metropolitana. Ou seja, o surgimento de discursos no território nos permite pensar que as experiências daqueles que vivem em um território estão impregnadas em suas obras, ao mesmo tempo em que lhes fornecem um mundo, uma *diegese*, uma base sócio-histórica e um sistema de relações sociais de referência. Isso nos permite imaginar que territórios—antes ausentes—são inscritos na cultura, quando geram um mapa de características e modos de *ser/estar* para os campos social, cultural e acadêmico.

*Las Mil y Una* (2020), o segundo filme de Clarisa Navas, cineasta de Corrientes, continua a linha de *Hoy*

#### **Palavras-chave:**

cinema, regionalismo, Clarisa Navas, democracia do bairro, gênero.

*Partido a las Tres* (2017), construyendo una historia que se pasa en el litoral argentino, a la región de su origen, con personajes —provincianos y provincianas— que desafían las lógicas del binarismo de género. Este filme encarna el papel social de las mujeres, los problemas de la comunidad LGBTQI+, la lógica de la vida pública y privada bajo tensión debido a la hipermediatización, el desplazamiento de barrios populares a las periferias de las grandes ciudades y las lógicas de la democracia del barrio, entre otros; con una profunda crítica social, amor por los sujetos que (re)presenta y transversalizada por una fuerte urdidura territorial.

---

En un barrio de monoblocks y casitas todas iguales, una muchacha corre entre caballos, como buscando más que a alguien, certezas; esta fue la imagen que impregnó mi mente durante meses al pensar en *Las Mil y Una* (2020), película de Clarisa Navas, directora correntina, que logró llegar a Netflix. Durante mucho tiempo pensé en esta imagen en movimiento como una escena onírica, simbólica o metafórica, para tramitar ese momento de la adolescencia<sup>1</sup> en donde aspiramos a la libertad, a la vitalidad y a lo salvaje que proyectan caballos galopando; con la fuerza de quien busca

escapar de algo que intenta controlarlo, retenerlo en el encierro. La imagen de los caballos me resulta vinculable a los sentimientos de ese momento de la vida por la necesidad vital de escapar de la domesticación, las estructuras impuestas y los mandatos; como así también, me remite a la pasión y la sexualidad; no por nada en nuestro habla el «potro» y la «yegua» tienen connotaciones vinculadas a la aptitud sexual y social.

Esta imagen que volvía recurrentemente a mi cabeza cada vez que pensaba en el *film*, por un lado, construyó en mi imaginario un espacio —en el que

1. Término que se utiliza en este artículo para definir ese momento de la vida, como una etapa de cambios y crisis en torno al abandono de la niñez, pero que es tensionado por los estudios y las teorías que disputan el adultocentrismo imperante en nuestra sociedad, patologizando a los jóvenes y quitándoles sus diversidades, excluyéndolos como agentes relevantes en el cambio social.



Figura 1. *Las mil y una* (Clarisa Navas, 2020)

transita la historia— con rasgos de barrio urbano residencial, pero también periférico en donde convive lo humano y lo no humano: gatos, perros, gallinas, caballos. Un barrio demográficamente denso que se encuentra a las afueras de una ciudad, y en donde se introduce cierto grado de ruralidad, un espacio fronterizo, mixto, mestizo. Por otro lado, me interpeló fuertemente la carga simbólica de la presencia de caballos en la escena, por lo ya dicho, pero también porque me remite a otros caballos del cine, en particular dos muy distintos: Uno, *Spirit: el corcel indomable* (Sara Escobar y Kelly Asbury, 2002) el caballo de Dreamworks que quería correr libre en la llanura y abandonar la vida de la domesticación, y dos, el que monta el protagonista *Los Reyes del Mundo* (Laura

Mora, 2022) al comienzo del film colombiano, en una ensoñación metafórica, que le da reparo y compañía imaginaria al personaje principal, en los momentos más duros de la historia.

Roland Barthes señala en *La Cámara Lúcida* (2003) la dificultad que representa el cine para quien especta, a la hora de añadir significados propios; es decir, el plantea que, en una foto, el encuadre rígido y la imagen inmóvil nos permiten cerrar los ojos para pensar y volver a ver algún suplemento agregado por nosotras/es/os. Pero que en cambio la rapidez de la continuidad de la imagen en movimiento con respecto al tiempo, la sucesión de imágenes y el fuera de campo activo no nos otorgan dicha posibilidad en el cine; y por ello cuando vemos una película no

hay tiempo ni espacio para agregar nada a la imagen. Frente a esto, me pregunto si ese momento análogo al cierre de ojos para pensar cómo impactó lo que vi en mí, puede suceder tras ver un film; ya que una puede abandonarlo y olvidarlo por algún tiempo, y permitir que vuelva luego —más o menos dosificado, más o menos preciso— en forma de recuerdos. Intentaré responder esta pregunta a partir de mi deseo de pensar esta escena como *punctum* de la manera en la que Barthes (2003) utiliza el concepto en *La Cámara Lúcida*. En este libro, el autor reflexiona en torno al interés que puede suscitar la fotografía como «sentimiento» desde el lugar de *spectator* —quien mira imágenes—, y dice al respecto: «yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso» (2003:29). Allí, Barthes habla de que en algunas fotografías él encuentra un elemento expansivo que hace que la foto rebalse; un *punctum* hace añadir a la imagen algo propio, a la vez, que nos hace pensar. Las imágenes a las que le encuentra *punctum*, le hacen vibrar, le provocan un júbilo contenido en la medida en la que apelan a un «caudal erótico desgarrador escondido en el centro de mí» (2003:24). El autor se pregunta si no es esta reacción que puede causar una imagen, la prueba de su arte, encontrando en ellas un detalle que lo arrase, un fulgor que motiva una lectura transformada por el cuerpo de quien observa (Barthes, 2003).

Volví a ver la película, la escena no era onírica, aunque sí fuertemente simbólica; los caballos habían estado siempre allí, en ese territorio diegético, en la historia, desde la primera toma y habían sido centrales en el relato de otras escenas. Esa secuencia —recordada y olvidada al mismo tiempo— me hace mirar de vuelta, ¿por qué me atrae? Dice Susan Sontag (2004) que recordar, en los tiempos que corren, es ser capaz de evocar una imagen, porque si bien las narraciones pueden hacernos entender, son las fotografías las que tienen la potencia de hacer algo más, obsesionarnos. Puedo afirmar que esta imagen me hirió particularmente, ¿qué quiero decir con esto? Que me abrió una línea de pensamiento «que añadido a la foto y sin embargo está ya en ella» (Barthes, 2003:54), despertando interrogantes: ¿Cómo se representa la juventud?, ¿qué significa vivir en un espacio semirural, semiurbano o fronterizo en el que todas/es/os se conocen y se encuentran? ¿Cuáles son las alianzas y asociaciones alegres, humanas y no humanas, que nos inventamos para sobrevivir?, ¿cómo en algunos espacios el vínculo con el territorio forma parte de la vida cotidiana? ¿Qué lugar encuentra el sufrimiento cuando se mezcla con el amor?, ¿qué puede hacer el amor frente al sufrimiento?, ¿qué puede ser dicho que no haya sido dicho sobre la violencia, sobre la adolescencia, sobre los despertares sexuales?, ¿y sobre la marginalidad? ¿Qué sentimos frente a los

personajes que sienten?, ¿frente a cuáles sentimos qué?, ¿podemos sentir el dolor de algunas/es/os y de otras/es/os no?

### **Ensayando un punto de vista desde la fotografía en Barthes**

En la producción de un punto de vista que permita analizar los motivos por los cuales algunas imágenes nos interpelan más que otras, recuperamos su dimensión afectiva y pensamos a las emociones como efecto de sentido producido por el texto, pero realizado por las personas. La recuperación de la propuesta realizada por Barthes (2003), que diferencia la presencia de dos elementos que caracterizan su interés por algunas fotos: el *studium* y el *punctum*, tiene que ver con dar cuenta de las operaciones interpretativas que dependen de las comunidades a las que pertenece quien analiza (con sus hábitos, contextos sociohistóricos y competencias). El objetivo entonces no es dar cuenta de los significados de la película, sino entender las emociones como efectos de sentido producidos a partir de ella (Montes, 2016); en línea con lo que confesaba Barthes:

Siempre he tenido ganas de argumentar mis humores: no para justificarlos; y menos aún para llenar con mi individualidad el escenario del texto; sino al contrario, para ofrecer tal individualidad, para ofrendarla a una ciencia del objeto, cuyo nombre importa poco, con tal de que llegue (esta

dicho muy pronto) a una generalidad que no me reduzca ni me aplaste. Era necesario verlo (2003:25).

Para el autor, el *studium* representaría en el analista un interés general y racional, un afecto adiestrado a cierta participación cultural moral y política —reconocimientos que me permiten aprobar o desaprobado las decisiones del autor— y que sirven para dotar de funciones a la imagen: «informar, representar, sorprender, hacer significar, dar ganas» (Barthes, 2003:34). Entonces, a las funciones y a todo aquello que como *spectator* puedo reconocer «con más o menos placer: dedico a ello mi *studium* (que nunca es mi goce y mi dolor)» (Barthes, 2003:34). En cambio, de mi goce, o mi dolor, sale aquello que viene a perturbar el *studium*, porque esta vez «no soy yo quien va a buscarlo (...) es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme» (Barthes, 2003:32). Un elemento que funciona como un pinchazo, que zanja una herida, que interpela un centro oculto reconocido en el cuerpo de quien observa: «el *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)» (Barthes, 2003:33). ¿Por qué me punza lo que me punza?, me pregunto mientras pienso en la escena de *Las Mil y Una* (2020), en donde la protagonista corre desesperada —entre caballos que galopan desbocados tras oír disparos— en busca de respuestas, ante el

inminente castigo que va sufrir su amante por desafiar a dos varones que intentaron violarla, y al mismísimo mandato heterosexual al elegir estar con otra mujer. La particularidad que aporta Barthes (2003) en esta diferenciación reside en escapar de una mirada inmanentista, al reconocer que el efecto de sentido se completa en el cuerpo de quien recibe la imagen, aunque este agregado esté anclado en un texto, signo o imagen que lo provoca. Esta dualidad nos habilita a pensar en un valor subjetivo atribuible a una obra de arte particular, a la vez que me permite preguntarme: qué es lo que me atrae de ese sentimiento angustioso. En su libro *Ante el dolor de los demás* (2004), Sontag aborda la fascinación que puede representar mirar fotografías repulsivas, dolorosas que muestran grandes crueldades y crímenes, a la vez que nos propone pensar en las implicancias de este interés que hasta puede ser lascivo, por ejemplo, en el caso de violaciones. Al respecto, la autora dice:

(...) las imágenes de lo repulsivo pueden también fascinar. Se sabe que no es la mera curiosidad lo que causa las retenciones del tráfico en una autopista cuando se pasa junto a un horrendo accidente de automóvil. También, para la mayoría, es el deseo de ver algo espeluznante. Calificar esos deseos como «mórbidos» evoca una rara aberración, pero el atractivo de esas escenas no es raro y es fuente perenne de un tormento interior (Sontag, 2004:42).

Me pregunto, como escindir en la práctica investigativa: aquel interés racional que surge de la lectura de la cultura y la búsqueda de métodos para efectuar explicaciones de los sentidos de un texto (texto–imagen o texto–película), de aquello que se vincula con el goce inexplicable que interpela el cuerpo de quien realiza la práctica. Cómo nombrar y encontrar justificaciones a aquello que podría no sólo motivarnos sino atravesarnos personalmente; y no solo desde el gusto, sino también desde el aburrimiento, la molestia, el hastío y hasta el desagrado. Dice Barthes que los *punctum* son productos subjetivos, y que cuando hablamos de los propios nos entregan (2003:44), entonces, ¿están éstos signados por la época, el propio sentido de región, el género y nuestras experiencias? Al mismo tiempo, aquello que resulta obsesivo y hasta asfixiante, tanto en la investigación como en el arte, es combustible para realizar nuestro trabajo; más aún en un contexto de emergencias motivadas por el subdesarrollo, por las carencias institucionales, por la falta de recursos económicos, por las guerras, por la injusticia social, por la neocolonización informativa, por la destrucción de la naturaleza y por la necesidad de subsistencia en un sistema heteropatriarcal capitalista y centralizado que crea subalternidades a su paso.

A la hora de analizar una obra audiovisual nos enfrentamos a otro problema, de traducción, porque es imposible

desentrañar en un análisis el sentido de un film si solo tenemos la palabra para dar cuenta de aquello que es inevitablemente intraducible por la insoslayable especificidad de los lenguajes, y en efecto: por la especificidad del lenguaje cinematográfico, por lo que deberíamos transcribir significados y sentidos de un lenguaje a otro (Tassara, 2001). Es por esta razón que la apuesta apunta a indagar en las configuraciones semióticas específicas de este film, poniendo en relación los recursos audiovisuales que conforman la obra, atendiendo a los aspectos materiales provistos en la puesta en escena de la película —a saber, su fotografía, sonido, tiempo, espacio, montaje y personajes— con el objetivo de trabajar la producción de efectos de sentido mediante la observación de determinadas configuraciones presentes en la obra. Partiendo de la identificación de un elemento del texto que de forma íntima se clava en quien analiza y le interpela, otorgando claves interpretativas desde dónde «tirar de la cuerda», para arribar a entendimientos. Es decir, para analizar la película, comencé por el/ su/ mi *punctum* para ir construyendo desde allí un *studium* que me permita indagar en los efectos de sentido que produce la obra; aunque sin perder de vista aquello que la obra hizo que me pregunte, en un primer momento.

### **Entre el cuerpo y el texto: Las estéticas de los afectos y los modos de construir realidad en los espacios regionales**

Empezaré entonces por el espacio que construye la película en el cual hay edificios, lo que llamamos monoblocks en Argentina, viviendas colectivas compuesta por edificios de varios pisos que se organizan en conjuntos habitacionales densos y propios de barrios periféricos, pues si alguno queda cercano a los centros económicos y políticos de las ciudades tiene que ver con la expansión de las mismas más que por su planeamiento. Al norte de la ciudad de Corrientes, capital de la provincia ubicada al noreste del territorio argentino, está el barrio conocido popularmente como «Las Mil», allí viven en pocas cuadras más de seis mil personas y es el espacio donde transcurre la historia. La emergencia edilicia que sufre el barrio ha ido generando la construcción de nuevas edificaciones que no siguen las reglas urbanísticas, lo que genera disputas constantes entre los vecinos y las fuerzas de seguridad enviadas por la gestión municipal, situación que muestra la película.

En el relato vamos descubriendo que se trata de un lugar alejado del centro de Corrientes, porque requiere un tránsito que puede ser realizado mediante el transporte público, pero durante cierto rango horario. Vemos cómo conviven vecinos que se conocen, que interactúan cotidianamente y que comparten de

manera comunitaria varios aspectos de la vida, al habitar en este espacio que pareciera aislado del resto de la ciudad. En el film se aborda la utilización del colectivo interurbano y la problemática de tener el último del día, lo que te puede dejar irremediamente lejos de tu vivienda. Aunque a la aislación la vemos, principalmente, en el grado en el que el barrio se presenta autosuficiente y en el modo en el que la vida social del mismo y su endogamia va movilizándolo la narrativa. De esta manera, el paisaje del barrio de la película funciona como un dispositivo «que articula un espacio con un modo de percibirlo y habitarlo» (Cortés Rocca, 2018:6). La descripción del mismo nos deja ver el modo en el que los vecinos se asocian para afrontar las desigualdades sociales que atraviesan, pero además, como se diferencian en la medida en la que van apareciendo estratificaciones y jerarquías que van constituyendo un grupo humano diverso, variado y con conflictos internos.

La dinámica de las habladurías, de las valoraciones morales entre vecinos, será transversal a la historia y hará que el relato se movilice. Los personajes del film escapan a los estereotipos cuando se presentan cambiantes y dinámicos, impulsados por sus sueños y anhelos, pero también por una mirada crítica del modo en el que se organiza la sociedad en general, y disruptiva en torno a los valores hegemónicos de la comunidad en la que

participan. De hecho, el chisme es el gran movilizador del relato en la medida en la que Iris se interesa en Renata cuando los vecinos comienzan a hablar sobre el arribo al barrio de una muchacha de reprobable conducta, lo que ocasiona que se fije en ella.

Renata tiene un grupo de amigas que parecen tener vidas más difíciles y empobrecidas que el resto, entre ellas hay mujeres transgénero y personas *queer*, que son vistas con malos ojos por algunos sectores de la comunidad. Iris tiene dos amigos que la acompañan, la protegen y la conectan con el resto de los vecinos en este momento de su vida, y es a través de ellos que se entera que se comenta de ella que es lesbiana. De hecho, parecería que es esta la primera vez que Iris se pregunta sobre su orientación sexual, ante la sentencia de los demás. El cotilleo, los rumores y las aparentes injurias que surgen entre los vecinos tras los encuentros de Iris y Renata, las motivará a definir el vínculo que tendrán; y a medida que avanza el relato lo que le digan a Iris de Renata irá definiendo el modo en el que Iris se comporta con ella. La manera en la que el barrio las ve, va generando idas, vueltas, rencores, tristezas e irá marcando una diferenciación en torno al tipo de personas que son para la comunidad en la que viven, jerarquizando o subalternizando sus modos de vida y conductas.

En la película, las personas son atraídas por diferentes problemáticas

—madres solteras, personas transgénero, padres solteros, adolescentes movilizados por relaciones sexoafectivas y definiciones identitarias, personas con discapacidades— y las circunstancias que atraviesan están más relacionadas a los modos en que viven y se relacionan en su comunidad, que por su supervivencia frente a la carencia económica y al abandono estatal.

Las características fronterizas del barrio, que desafían la lógica campocidad, tienen que ver con la presencia de múltiples espacios verdes amplios, descampados y características de la ruralidad como la presencia de caballos pastando y actividades económicas vinculadas a ellos, en un espacio demográficamente denso. Además, el paisaje sonoro está compuesto por animales, como pájaros y perros, y personas, siendo característica la ausencia de autos y otros elementos que nos permiten reconocer auditivamente a una ciudad.

La existencia de estos barrios creados para relocalizar personas pobres en las afueras de la ciudad son una práctica extendida desde los '60 en nuestro país, pero que ha tenido lugar en diversas metrópolis de Latinoamérica. El proceso de gentrificación de las ciudades tiene el objetivo de sacar a los barrios empobrecidos de los centros de las ciudades y para ello se construyen núcleos urbanos alejados y aislados; para ocultar a las personas de clase baja, en beneficio del negocio inmobiliario. Esto ha generado que en

muchos casos los vecinos obligados a desplazarse hayan perdido sus trabajos, cuando estaban relacionados a su localización, como es el caso de pescadores en las costaneras, carreros y recicladores que dependen del flujo propio de las grandes ciudades, o trabajadores que formal o informalmente vivían del turismo. Los largos traslados necesarios para acceder a los lugares laborales, la lejanía de los centros institucionales y la poca disponibilidad de transporte público en estas áreas, ocasionan no solo la pérdida de recursos económicos en las comunidades sino además traumas identitarios como resultado de la pérdida de las comunidades culturales a las que estas personas pertenecían. En la película somos testigos del aislamiento, pero también podemos ver como estos son espacios reapropiados culturalmente, con solidaridades y lazos profundos; ya que los vecinos en *Las Mil y Una* (2020) dependen unos de otros, se organizan comunitariamente, comparten y se asocian. En la película los paseos dentro del barrio son abundantes, allí parece que se consigue todo: amigos, fiestas, deporte, alimentos, cuidados, y también, vigilancias; cuando Renata, quien tiene más experiencia en términos de relaciones románticas que Iris, piensa en actividades para su primera cita y le ofrece ir al «centro», la segunda le responde: «No, ¿para qué?» (37min), es la única vez en todo el film que se plantea la posibilidad de hacer algo por fuera del barrio.



**Figura 2.** *Las mil y una* (Clarisa Navas, 2020)

El abarrotamiento barroco de las mil viviendas que dan nombre al barrio, y a la película, repite su dinámica hacia el interior de los hogares. Mediante la construcción de la puesta en escena se presentan casas chicas en donde hay electrodomésticos arriba de otros electrodomésticos, ropa, adornos y poco espacio para la cantidad de personas que conviven —o transitan— y sus respectivas actividades. Pues, por un lado, el modo de vida de los personajes es poco individual y en los espacios conviven varias acciones a la vez, y por otro, no hay dónde estar en soledad, este será un problema a lo largo de toda la película.

La fotografía del film transmite este abarrotamiento, los planos son en su mayoría conjuntos en el interior de las viviendas, y contienen a los personajes en

pequeños espacios, dando la sensación de incomodidad, por momentos, y generando climas acogedores en otros. Cuando hay varias situaciones aconteciendo en los espacios reducidos, se muestran con profundidad de campo; y la falta de privacidad que es un rasgo de esta colectividad, es observable tanto dentro de la casa, donde nunca nadie está solo —ni adolescentes ni adultos—, y afuera, cuando siempre aparece alguien conocido dispuesto a participar, interrumpir, controlar o modificar las acciones de los personajes. La falta de intimidad, resulta central en el vínculo amoroso de Iris, la protagonista del relato, y Renata, su enamorada. Los personajes no son sujetos individualizados que viven en una comunidad, es el movimiento de lo colectivo lo que los va construyendo

mientras provoca que avance el relato: no son sólo molestia, sino motivación, cuidado y destino también. La banda sonora, construida por varios planos de diversas fuentes, propone intromisión vecinal. Y a la vez, lo que se oye como simultaneidad de acciones, da cuenta de la superpoblación del barrio cuando se escucha la música de la casa vecina, vemos escenas de sexo mientras escuchamos niños llorando de fondo, conversaciones importantes son interrumpidas por otras conversaciones, gente que interviene a sus anchas en un ambiente privado, perros ladrando a cualquier hora, e inclusive los tiros que desencadenan el final del relato; ya que la corrida de los caballos y la desesperación de la protagonista, parten de la irrupción de disparos en la banda sonora.

Los espacios invaden y son invadidos, el plano fotográfico y sonoro está atiborrado de elementos cotidianos, simbólicos e históricos, que sitúan la historia regionalmente —no solo dónde sino también cuándo— mediante la música, las costumbres, los sociolectos, la tecnología y la naturaleza; por ejemplo, el clima del litoral es abordado tanto en esta película de Clarisa Navas como en su obra previa *Hoy Partido a las Tres* (Clarisa Navas, 2017). Pero además la invasión y la superposición es visible en el modo en el que se van entrecruzando las vidas de los personajes, actuando los unos sobre los otros, inclusive sin querer hacerlo o

sin saber que lo han hecho. De esta manera, el espacio en el film se construye, superando su participación como marco geográfico que proporciona un verosímil, en palabras de Irene Depetris Chauvin: «La consideración de las dimensiones espaciales en el cine es una poderosa herramienta que puede revelar significados y experiencias afectivas, estéticas, políticas e históricas» (2019:3). En *Las Mil y Una* (2020) la construcción del espacio nos habilita a establecer una relación dinámica entre la naturaleza y la cultura, que crea imágenes y sentidos que no solo otorgan visibilidad a una región y a los grupos sociales que la habitan, sino que además nos proporciona herramientas para interpretar qué violencias sufren y cómo se organizan para resistirlas, muchas veces desde la fortaleza, la amabilidad y el cariño. Paola Cortés Rocca, en su análisis de las narrativas que abordan la villa advierte la emergencia de *tramas barrocas*, cuando la pobreza significa no sólo miseria y carencias, sino además diversión, agencia y potencia por parte de los sujetos subalternos que luchan por sus libertades, su derecho a no ser excluidos y vivir una vida digna y alegre (2011).

En la película las acciones dramáticas funcionan como «prácticas espaciales» (Depetris Chauvin, 2019:6) al propiciar vías de entrada a una cultura regional en las que las geografías filmadas permiten imaginar relaciones con el espacio fílmico, extra-fílmico y con el pasado, así

como proponer «nuevos modos de ser/ estar juntos» (Depetris Chauvin, 2019:6). Películas que presentan individuos que están siendo de un modo particular, personajes que interaccionan con espacios contruidos para una diégesis a través de particulares elementos del lenguaje cinematográfico; esto produce un imaginario geográfico que convierte a los lugares en «espacios» de la película.

La entrada del film a la plataforma de *streaming*, más popular en el mundo, permite imaginar que *Las Mil y Una* (2020) aborda un fenómeno que supera lo local, ya que tiene que ver con una experiencia extendida, que es el resultado de las políticas neoliberales y la sobreurbanización de las ciudades. Retratando un espacio característico que se configura como un «fenómeno global entonces, pero sobre el que, a la vez, Latinoamérica parece tener más experiencia o, al menos, aportar una nueva pregunta: ya no solo se trata de cómo narrar la villa, sino además, como narrar desde lo local algo que señala la peculiaridad del presente global» (Cortés Rocca, 2011:7). De esta manera, la película disputa las nociones que normalizan el proyecto civilizatorio que reproduce los procesos coloniales al universalizar a identidades escencializándolas. Es decir, al mostrar una comunidad con pujas internas, estratificaciones, contradicciones, subalternidades y disputas políticas, se desafía la lógica que piensa que las comunidades

marginalizadas están conformadas por sujetos dotados de características culturales, sociales y biológicas naturales o fijas; más que como sujetos contruidos por los procesos sociohistóricos dinámicos (Cumes Simón, 2012). Esto es observable en la película en la medida en la que la relación entre Iris y Renata avanza y las personas que rodean a la primera tratan que se aleje de ella; la advertencia tiene que ver con que para el *vox populi* su enamorada es VIH positivo y trabajadora sexual. Lo que inunda de dudas a Iris que decide ir al club nocturno donde Renata trabaja, «Traumática»; y allí, al verla habitando ese antro *gay* y marginal, rodeada de mujeres y personas que habitan una sexualidad osada y activa, se espanta y decide al otro día compartirle sus miedos y prejuicios. Cuando la protagonista le comunica su descontento a Renata, ésta la increpa cuestionando su interés por esos asuntos de su vida, a lo que Iris responde, que le parece poco seguro. Este comentario provoca en Renata una respuesta que propone una lectura de la realidad social más compleja, un clivaje interseccional de exclusión: «estos chetos siempre con derecho a cuidarse y tener salud» (1h34min). Renata no solo habla de lo difícil que es acceder a los sistemas de salud, sino que plantea la noción misma de «cuerpo saludable» como un asunto clasista, como un privilegio al que no todo el mundo puede aspirar; allí la enfermedad funciona como una

subalternidad más para su comunidad, que está dentro de la gran comunidad —el barrio— en la que son marginadas/es/os y segregadas/es/os. Porque en Latinoamérica las cuestiones de clase están atravesadas, transversalmente, por otras opresiones: la etnia (etnocentrista), la racialidad (racista), el género (heteronormado), la geopolítica (centrista); las cuales al ser leídas y vividas críticamente por los sujetos resultan en trincheras desde las cuales se producen resistencias. En estas dinámicas emergen modos de cuestionar el orden establecido, de dar visibilidad a los mecanismos que violentan ciertos cuerpos y discursos. Renata y sus amigas conforman una comunidad dentro de la comunidad más amplia del barrio, la misma otorga comprensión, cuidado,

sentido y afecto a quienes participan de ellas. Alianzas que despliegan estrategias colectivas —que surgen— para resistir a las desigualdades, precarizaciones, subalternidades y abandonos; a la vez que van construyendo métodos, formas y sabidurías que resultan necesarias para imaginar un cambio social.

Si hay que seleccionar una asociación libre y alegre en *Las Mil y Una* (2020), el vínculo entre Iris y sus dos amigos, resulta central en el relato, ellos no solo la reciben y acogen en su hogar, sino además, son los únicos que saben lo que ella siente, necesita o teme. Darío y Ale son hermanos, los mismos que corren detrás de Iris con los caballos, hijos de una madre soltera con la que conviven en una pequeña casa junto a su perrita,



**Figura 3.** *Las mil y una* (Clarisa Navas, 2020)

Rocio. Darío, más extrovertido, es quien va acompañando a Iris en su despertar sexual, o más bien, romántico; mientras que con Ale, la protagonista comparte charlas profundas y sensibles en torno a mandatos culturales. Darío, Ale, Iris y Rocío experimentan hasta los momentos más tristes con humor, picardía y profundo amor. Las historias de los dos hermanos, que se entrelazan con la historia de Iris y Renata, nos presentan sin sutilezas la sexualidad masculina. De la mano de ellos, y muy prontamente en el relato, vemos al sexo entre varones retratado de manera poco afectuosa. Los varones —salvo Darío y Ale— son depredadores voraces, preocupados por satisfacer su apetito sexual sin contemplar la voluntad de su *partner*; siempre parece que uno está subordinado al otro, el que pone las reglas y no se preocupa del placer o el deseo de su pareja sexual. El chisme y las habladurías interrumpen también en sus vidas cuando Ale, que escenas antes había confesado no haberse enamorado y estar disconforme con las imposiciones del amor romántico, no quiere ir a la escuela después que se viralizó un video sexual suyo. Los límites del consentimiento o la falta del mismo en el sexo entre varones aparecen en toda la película, en este caso, si bien no vemos hasta el final el video viralizado, la parte a la que sí tenemos acceso nos presenta más una violación grupal que el acto de tener sexo, como lo nombran los protagonistas.

En el afán de traducir/explicar/dar cuenta/comprender, me permito aquí otra escritura, ya que, el final del relato es la conjunción de todas las injusticias que atraviesan los jóvenes, y las que sufrieron Iris y Renata particularmente:

*Tiros a la noche, están solos, no tienen a quien pedir ayuda, el estado está en retirada y el sistema los ha abandonado, un intento de violación, escapar de dos varones, previamente haberles pegado un cascotazo en la cabeza y hasta quizás una puñalada, se separan, una de las dos desaparece, tras varios disparos y caballos desbocados sueltos corriendo por las calles de tierra del barrio. Iris, Ale y Darío buscan solos a la noche entre caballos y solo encuentran la ausencia, la desaparición de Renata, tras escuchar dos tiros. El barrio de calles de tierra que los violentó, los tiros en la noche, los caballos desbocados, la ausencia de Renata en manos de los hombres, el desamparo de tres niños desesperados en el medio del barrio, solos, con caballos igual de perdidos que ellos.*

### **Sobre el final, ¿quiénes son ellas/es/os y quiénes somos nosotras/es/os?**

La tristeza profunda que inunda el final del film me hace volver a las preguntas del comienzo «¿Qué sentimos frente a los personajes que sienten?, ¿frente a cuáles sentimos qué?, ¿podemos sentir el dolor de algunas/es/os y de otras/es/os no?»; y agregar otra: ¿De qué sirve acceder al sufrimiento de los demás?

Entiendo, que estas preguntas están habilitadas en la medida en la que este film rechaza al *happy ending* como método de resolución del relato. Gutiérrez Alea (2009) plantea que en las películas hollywoodenses son los valores estables de la sociedad los que conforman su ideología y que resultan naturalizados — la patria, la propiedad privada, la religión— en los finales felices; ya que son estos valores los que se salvan al final del film, dejándonos salir de la sala de cine con una sensación de bienestar conformista. El cineasta y teórico cubano advierte que con este recurso el cine del espectáculo ha excluido a quien especta de la transformación de la realidad; porque, cuando termina todo bien se configura un espectador contemplativo que no piensa ni juzga, sino que disfruta pasivamente. De esta manera, los finales felices no solo han funcionado como pacificadores o válvula de escape, sino que además, demasiadas veces están vinculados a la vuelta al orden como constitución de la pareja heterosexual y de la reproducción del amor romántico como sostenedor de la familia nuclear.

Del otro lado del *happy ending*, los finales trágicos en las películas que apelan a la conmoción, a través de imágenes verosímiles, que buscan sensibilizarnos han justificado a través del realismo la necesidad que tenemos de ver el sufrimiento, más aún si se trata de sujetos marginados, víctimas exóticas, anónimas, pobres sin rostro (Sontag, 2004);

quizás por eso se tiene la costumbre en el nuevo cine argentino de convocar a actores no profesionales y llamarlos *no actores*. Los finales tristes pueden hacer que el sufrimiento parezca amplio para universalizar y que le importe a más gente, mientras que a la vez producen la sensación de que los infortunios son «demasiado irrevocables, demasiado épicos para que la intervención política local los altere de modo perceptible» (Sontag, 2004:36). Con un tema concebido a semejante escala, la compasión sólo puede desestabilizarse; y volverse abstracta. Para Sontag, la compasión se marchita si no se convierte en acción, si solo se comunica, porque: «Si sentimos que no hay nada que “nosotros” podamos hacer— pero ¿quién es ese “nosotros”? — y nada que “ellos” puedan hacer tampoco — y ¿quiénes son “ellos”?— entonces comenzamos a sentirnos aburridos, cínicos y apáticos» (2004:44). Para la autora esta pasividad que asumimos como espectadoras y espectadores embota los sentimientos y nos habilita a sentir una simpatía que proclama tanto nuestra inocencia, así como nuestra ineficacia; una respuesta tan impertinente como inadecuada, a pesar de las buenas intenciones que tengamos. Frente a esto plantea:

Apartar la simpatía que extendemos a los otros acosados por la guerra y la política asesina a cambio de una reflexión sobre cómo nuestros privilegios están ubicados

en el mismo mapa que su sufrimiento, y pueden estar vinculados —de maneras que acaso prefiramos no imaginar—, del mismo modo como la riqueza de algunos quizás implique la indigencia de otros, es una tarea para la cual las imágenes dolorosas y conmovedoras sólo ofrecen el primer estímulo (Sontag, 2004:45).

Este problema parece no tener solución definitiva en el cine, ya que vincularnos más reflexivamente con el contenido demanda una intensidad de atención cada vez más problemática en un mundo que nos inunda de imágenes atroces, violentas, perversas, trágicas, injustas y tristes. Diseminados por los medios de comunicación, estos retratos, no hacen más que contribuir a que los sentimientos se agoten y la empatía por quienes percibimos como diferentes, se desvanezca frente a una posición tan desesperante como impotente.

Pero, ¿qué pasa si no son nuestros diferentes, los *otros*, sino somos *nosotros* y nuestros territorios los que componen la puesta en escena de las películas que nos conmueven? ¿Pueden estas películas producir sentidos *otros* a los impotentes? ¿Tendrán estos cines formas que disputen

los valores hegemónicos de la sociedad patriarcal, antropocéntrica, colonial, clasista y heteronormada en la que vivimos? Tras mirar/analizar *Las Mil y Una* (2020) resulta posible pensar que quizás incluyendo directoras/es otras/es/os al campo de la cultura en general, y del cine en particular —espacios históricamente centralistas— pueden aparecer películas como la de Clarisa Navas que nos inviten a presenciar nuevos/otros mundos. Porque, recuperando a Barthes (2000) si el estilo no está ligado a una intención, sino más bien surge de un infralenguaje que se elabora en el límite de la carne, del cuerpo de la/el/le autor/a/e, y su mundo; entonces las obras audiovisuales, su forma y contenido, estarían relacionadas tanto con las experiencias como con el contexto histórico y geopolítico en el que se produce y existe un autor/a/e. Por esta razón resulta decible, por un lado, que no cualquier película es posible en cualquier época o territorio, como también, que no se producirán nuevos sentidos que produzcan nuevos mundos, si las películas que nos producen se producen en los mismos territorios y por parte de los mismas/os/es autoras/es/os que siempre.

## Referencias filmográficas

- Asbury K. y Escobar S. (directorxs) (2002). *Spirit: Stallion of the Cimarron* [largometraje]. EE UU: DreamWorks Pictures.
- Mora, L. (directora) (2022). *Los reyes del mundo* [largometraje]. Colombia: Caracol Televisión, Ciudad Lunar Producciones, Dago

García Producciones, Iris Productions, Tu Vas VoirProduction, Talipot Studio, Mer Films.

- Navas, C. (directora) (2017). *Hoy Partido a las Tres* [largometraje]. Argentina: Yagua Pirú cine.
- Navas, C. (directora) (2020). *Las Mil y Una* [largometraje]. Argentina: Auténtika Films / Varsovia Films. Documenta.

## Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2003). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja. México, D. F.: Octaedro Editores.
- Cortés Rocca, P. (2018). Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio. *Historia crítica de la literatura argentina*, 12, 217-238.
- Cumes Simón, A. E. (2012). Mujeres indígenas patriarcado y colonialismo: un desafío a la segregación comprensiva de las formas de dominio. *Anuario de Hojas de WARMI*, (17).
- Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas: Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. LatinAmericaResearchCommons.
- Gutiérrez Alea, T. (2009). *Dialéctica del espectador*. La Habana, Cuba: Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV).
- Montes, M. D. L. A. (2016). De la semiótica de las pasiones a las emociones como efectos: la dimensión afectiva vista desde una mirada pragmatista. *Linguagemem (Dis) curso*, 16, 181-201.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Santillana Ediciones Generales, S.L.
- Tassara, M. (2001). *El castillo de Borgonio: la producción de sentido en el cine*. Atuel.