

## Construcción del espacio, intimidad y violencia en *La León de Santiago Otheguy*

Construction of the space, intimacy and violence in *La León* by Santiago Otheguy

### Carla Cortez Cid

Universidad de Buenos Aires  
Buenos Aires, Argentina  
[carlacimarrona@gmail.com](mailto:carlacimarrona@gmail.com)

### Isabel Sapiaín Caro

Universidad de Buenos Aires  
Buenos Aires, Argentina  
[isapiainc@gmail.com](mailto:isapiainc@gmail.com)

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/05761828r>

### Resumen

El presente trabajo analiza la construcción del espacio en el film franco-argentino *La León* (2007) de Santiago Otheguy, y su puesta en diálogo con la intimidad de los personajes. Al respecto, se repara en cómo el entorno natural del Delta del Paraná se configura como un espacio poético que rige la construcción estética del film y que, en la misma línea, conforma un entramado que entrelaza intimidad, disimulo, homoerotismo, homofobia, xenofobia y violencia. El análisis se centra en los cruces que pueden establecerse

### Palabras Claves

espacio natural,  
intimidad,  
homosocial,  
homoerotismo,  
violencia

---

Recibido: 31/07/2020 - Aceptado con correcciones: 26/10/2020

TOMA UNO (N° 8): Páginas 139-153, 2020

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) | <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



UNC  
Universidad  
Nacional  
de Córdoba

entre espacio e intimidad, y para ello presta particular atención a la construcción de algunos planos.

**Key words**

natural space,  
intimacy,  
homosocial,  
homoeroticism,  
violence

**Abstract**

This paper analyzes the construction of space in the Franco-Argentine film *La León* (2007) by Santiago Otheguy, and its relation with the intimacy of the characters. In this direction, we observe how the natural environment of the Paraná Delta is configured as a poetic space that governs the aesthetic construction of the film and, along the same lines, conforms a framework that intertwines intimacy, dissimulation, homoeroticism, homophobia, xenophobia and violence. The analysis focuses on the intersections that can be established between space and intimacy, and to this purpose, pays special attention to the construction of some film planes.

En *La León* (2007), película franco-argentina de Santiago Otheguy, su protagonista, Álvaro, parece llevar una vida apacible en el Delta del Paraná. Es un sujeto solitario que vive de la pesca y de cortar juncos. Se desplaza en silencio en su bote en medio de un lugar dominado por la naturaleza, entre los riachuelos y la densa vegetación; y al alero de este paisaje natural y del silencio parece mantener oculta su homosexualidad. Su identidad sexual, así, se halla resguardada en lo profundo de su intimidad, en un escenario rural en el que la heteronorma se instala y sostiene a través de mecanismos de violencia patriarcal como el acoso y castigo.

El presente trabajo se propone analizar el diálogo entre la construcción del espacio que se hace en el film y la intimidad de su protagonista. En esta obra, la homosexualidad o más bien el homoerotismo, entonces, es un elemento que se mantiene oculto, de cara a la amenaza que representa quien ostenta la autoridad en el lugar. En este sentido, nos interesa establecer cruces entre la configuración estética del film, en donde el espacio del Delta del río Paraná y su construcción cobra particular relevancia, la intimidad de los personajes y la violencia que aguarda a ser desatada. De este modo, creemos que existe un diálogo entre el espacio y la intimidad que potenciaría la capacidad expresiva del discurso filmico en el que se presentarían intensos contenidos y significados subjetivos, simbólicos y políticos que se revelarían más a nivel audiovisual que verbal. Para desarrollar lo anterior, examinamos cómo se configuran el espacio, los personajes, lo homosocial, la intimidad y el homoerotismo, a través del análisis de la construcción interna de algunos planos que, creemos, permiten advertir las relaciones entre espacio e intimidad. Para ello, consideramos las propuestas de Mijail Bajtín (1989) sobre el *cronotopo*, de Gaston Bachelard (2012) sobre el espacio “casa” y de David William Foster (2009) sobre el *homoerotismo* y la *homosocialidad*, además de antecedentes aportados por textos críticos y entrevistas.

## El espacio natural del río y su potencial figurativo

*La León* es el primer largometraje del director Santiago Otheguy, quien además escribió el guión del film. La obra fue rodada en la tercera sección del Delta, un sector muy retirado de la vida urbana y adonde no es fácil acceder. En el film participaron los actores profesionales Jorge Román y Daniel Valenzuela, a cargo de interpretar respectivamente a Álvaro y El Turu, mientras los demás personajes fueron encarnados por los mismos isleños.

Como esbozamos, el argumento contempla a Álvaro, un sujeto solitario que se dedica a diversas faenas en la isla; de forma íntima, además, encuaderna libros. Mientras, El Turu es el conductor de la lancha *El León*, vehículo que conecta la localidad con el continente. Es el líder del lugar y está pendiente de todo lo que sucede: molesta a Álvaro (ya sea porque no se le ha conocido mujer o por otros motivos) y pretende enemistar a los lugareños contra los “misioneros” que han llegado a trabajar<sup>1</sup>. Como veremos, hay una tensión constante entre Álvaro y El

---

1 Siguiendo a Jorge Román, se les llama “misioneros” porque vienen “en misión”, que es el trabajo de la extracción de madera y no porque provengan de Misiones. En Blejman, M. (2008) y en otros textos, como en Novero (2012), se los reconoce como paraguayos.

Turu (y entre este último y los misioneros) que se va acumulando hasta que se desencadena la violencia sexual hacia el primero y, finalmente, la muerte del segundo.

Su director ha señalado que fue una sorpresa que la obra fuera encasillada como una película gay o militante, y que no cree que así lo sea (Ranzani, 2008 y Almeida y Belfiori, 2014); no obstante, ésta tuvo una mención especial en los Premios Teddy en la Berlinale de 2007. Es indudable que dicha temática atraviesa la obra y es un punto crucial de las principales subjetividades que se conforman en ella; sin embargo, en el film hay otro tema sustancial —sumamente imbricado con el anterior— que creemos es su eje, que es la violencia arraigada en el sistema patriarcal. Al decir de Hugo Salas quien toma las palabras del director, la homosexualidad, así, “funciona a modo de metáfora de la diferencia y no como cuestión central” (2008), de modo que Álvaro viene a representar a un otro que es incómodo y molesto, en este caso, para la masculinidad hegemónica representada por El Turu; molesto porque no se ajusta a la heteronorma ni parece reconocer al Turu como el líder que ostenta ser. Álvaro resulta disonante en el mundo del Turu, tal como lo hacen por otro lado los misioneros. En este sentido, coincidimos con Miguel Ángel Novero quien señala que la homofobia de este personaje se mezcla con su xenofobia contra los foráneos, quienes cumplen el rol de “intrusos” (2012, p. 8) (énfasis del original). De este modo, autoridad, pertenencia social-racial, identidad sexual, homosocialismo, homoerotismo y, sobre todo, violencia son los aspectos en juego en la obra.

La violencia es, entonces, un elemento omnipresente que aguarda entre las aguas y, como veremos, se relaciona con el río como elemento con una connotación poético-alegórica. De allí, por lo tanto, que resulte de interés revisar la configuración del espacio en la película y su vínculo con la intimidad del protagonista.

Como hemos señalado, el espacio está determinado por el rol que cumplen la naturaleza y la ruralidad del Delta. Se trata de un espacio caracterizado a través de actividades socioeconómicas homosociales: ser conductor de lancha, cortador de junco y maderas, partidos de fútbol, camarines, idas al bar. Por ello consideramos tanto el espacio en sí, en su dimensión referencial, como el modo en que es articulado por la construcción fílmica: éste se convierte en más que el simple lugar en donde ocurren los hechos.

El primer aspecto que llama la atención al considerar el paraje natural en *La León* es su exposición en blanco y negro. Estamos ante un escenario de ríos y profusa vegetación en donde el verde y los tonos terrosos podrían haber sido protagonistas y, sin embargo, se opta por otra forma expresiva. Al respecto, Otheguy ha señalado:

haciéndolo de entrada en blanco y negro crea en el público una predisposición más a la fábula, a algo más atemporal, más distanciado. Era un lugar muy exuberante, la naturaleza podría haberse fagocitado todo el proyecto y el blanco y negro la mantiene a distancia (Ranzani, 2008).

Así, el trabajo con el blanco y negro conlleva que la naturaleza pierda prominencia sin por ello dejar de ser importante, permitiendo que el film focalice en las acciones y los personajes. Asimismo, esta opción estética le imprime “algo

más atemporal” al relato, quizá queriendo desligarlo del lugar real en tanto se trata de una historia que aborda un problema que trasciende al Delta. De allí que Otheguy señale que al escoger la locación “Necesitaba de un lugar aislado del resto del mundo. Podría haber sido un desierto o algún otro decorado pero el Delta se impuso por su potencial visual y poético” (79icine, s.f.).

El aislamiento del Delta, por ende, constituye un elemento poético y estético para Otheguy; es un sitio muy alejado de la urbe, en el caso de esta sección en particular. Se trata de “un lugar librado a las fuerzas atávicas” (Salas, 2008), que serían tanto la tensión sexual homoerótica que puede (y no) desplegarse en el resguardo que da este paisaje, y la violencia canalizada en el personaje del Turu. Es un lugar salvaje en donde siempre está la tensión entre la pulsión y la norma.

Como espectadores, la cámara va internándonos en el paisaje desde el comienzo. El río y su vegetación son mostrados desde planos abiertos y en movimiento: en muchos casos, se trata de *travellings* que avanzan como si se viajara en un bote, a la velocidad a la que alguien rema. En estos planos, la cámara mira a su alrededor y a lo lejos, todo parece ser observado con cautela, como la cautela con la que el protagonista se mueve entre los demás personajes.

En este marco, el modo en que *La León* presenta el espacio natural del río se aleja de una mirada etnográfica. Se aleja, también, de una mirada extremadamente recelosa. La película presenta al río y su vegetación desde la perspectiva de quien pertenece al espacio, de quien lo conoce y puede moverse por él aunque con relativa precaución, como lo hace Álvaro.

En este sentido, en *La León* la naturaleza no tiene una carga amenazante como, por ejemplo, sí ocurre en *La Ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, film en donde el espacio natural es también relevante y en donde al inicio (y en su misma construcción) el entorno expresa que algo aciago está por suceder. La película de Otheguy, más bien —pero de todos modos muy cerca—, configura un entorno en donde se esconde una amenaza que se conecta con la tensión del film, dada, como se dijo, por los coprotagonistas. Para el director, esto

tiene mucho que ver con el río, con las fuerzas de la naturaleza, como algo que es irreversible, como una corriente que no puede volver atrás: es calma y majestuosa pero todo el mundo sabe que *en sus profundidades pasan otras cosas, sobre todo como un encadenamiento de causas y consecuencias*. (Ranzani, 2008) (énfasis nuestro).

La amenaza, por lo tanto, está latente bajo la superficie del film, de los acontecimientos, de las imágenes y de las pocas palabras que se pronuncian. De este modo, en el transcurso de la obra se van acumulando eventos ante los cuales no se puede volver atrás, como bien lo ilustra Otheguy con la imagen de la corriente que fluye de modo irrevocable; finalmente, la amenaza se devela en la castigadora violación perpetrada por El Turu y su posterior muerte.

Un concepto que nos parece atingente es el de *cronotopo* de Bajtín<sup>2</sup>. Éste refiere al modo en que una obra literaria conecta y procesa la relación entre el tiempo y el espacio (Bajtín, 1989, p. 237), de manera que en una obra, en este caso cinematográfica, se manifiesta la imbricación indisoluble de ambas categorías conforme un fin estético-ideológico. Así, la imagen en *La León* configura un espacio que por supuesto dialoga con el tiempo, y viceversa. Y el entorno del río, como señala Otheguy, es lo que define a la película. Además, el Delta es un espacio en constante movimiento: “sin fronteras muy establecidas que me parecía que tenía mucho poder alegórico. De ahí, después sale el ritmo de la película” (Ranzani, 2008).

Ese ritmo es, sobre todo al inicio, algo parsimonioso. De hecho, en el film no parece haber un conflicto hasta que éste ha avanzado bastante. A nivel de trama, la primera media hora parece ser un panorama de la vida en el Delta junto con algunos sucesos que no están encadenados entre sí (como el suicidio de un muchacho), o bien se trata de una extensa presentación de personajes. Si bien El Turu insiste en que los misioneros son responsables de esa muerte, es más adelante donde se materializa más el conflicto que determinará algunos eventos posteriores: El Turu quema las maderas robadas por los misioneros y pone en peligro la vida de estos que acampan junto a sus familias a un costado de las maderas.

A pesar del problema del robo de maderas y el ataque del Turu, el tiempo del film es largo, lo que se ve reforzado por su diseño sonoro construido para adentrarnos en el paisaje a través del sonido de remos en el agua, del zumbido constante e hipnótico de chicharras y grillos y del motor de la lancha alejándose o acercándose.

Las escenas y los diálogos se toman su tiempo, pareciendo imitar la calma de los planos navegando lentamente en el río. A nivel de contenido, el tiempo es indeterminado, porque nunca sabemos cuánto ha transcurrido entre cada escena. Salvo algunos sucesos ordenadores como el ataque a los misioneros o la muerte del viejo Iribarren, todo lo demás parece estar “flotando” a nivel temporal; no sabemos si ha pasado una semana o un mes entre acciones.

Esta atmósfera que transmite una sensación de un tiempo algo incierto, se condice con los *travellings* sobre el río, que son los planos que unen algunas escenas, y con la atemporalidad lograda por el blanco y negro como señalaba el director (Ranzani, 2008). La relación espacio-tiempo del film hace que se presente un *cronotopo* específico, puesto que se trata de *travellings* que siempre avanzan, encuadres del arroyo que no están significando el avance del tiempo, sino que sirven de elipsis, a veces enmarcando escenas que parecen independientes entre sí, otras agrupando — como brazos de río — escenas que son la consecuencia de otras. Estos *travellings* que nos sitúan en el espacio natural expresan dramáticamente la tensión: incluso cuando no sepamos bien adónde nos conduce la trama, se trata de planos que nos van adentrando cada vez más hacia las islas, como si nos fueran

---

2 Recogimos este concepto para pensarlo en relación con *La León* a partir del análisis de David Oubiña sobre *La Ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel. Nos parece necesario reconocer esa influencia. Ver: Oubiña, D. (2007). *Estudio Crítico sobre La Ciénaga: Entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic Editorial.

introduciendo en el conflicto, en la amenaza que se esconde en medio del paisaje. En este sentido, es fundamental reparar en que, a medida que avanza la película, los planos abiertos del paisaje se vuelven más difusos, nebulosos, el río va abriéndose, se va perdiendo la vegetación frondosa y el panorama se vuelve desolador, hasta terminar con el cuerpo del Turu en medio del cauce.

Sumado a lo anterior, el montaje contribuye a crear esta sensación de escenas flotantes, que en la tensión creciente conducen a un eslabonamiento entre la fatalidad del abuso que sufre Álvaro por parte del Turu y la venganza de los misioneros contra este último. Así, por efecto de disposición de las escenas, pareciera que la muerte del Turu fuera consecuencia de la escena anterior, la de la violación, cuando en realidad es consecuencia del ataque a los misioneros. Por efecto de la relación espacio-temporal de las imágenes, se nos presenta una venganza indirecta por parte de Álvaro, o bien, la conjunción de una misma venganza frente a dos ataques distintos perpetrados por la misma persona.

Referirse al río remite al Turu, conductor de la lancha *El León*, trabajo que le permite recorrer el Delta y vincularse con los isleños. Por supuesto, ello lo lleva a autoasignarse la potestad de líder del lugar. Esa omnipotencia del personaje se expresa también en los planos que lo presentan: son planos cerrados en los que se ve su nuca mientras conduce y delante de su cabeza, que ocupa gran parte del encuadre, está el río. Esto muestra cómo *El Turu* observa el río abierto desde la posición privilegiada de quien conduce la lancha, pero también comunica su visión panóptica y su poder por aquellos territorios. Esa autoridad está reforzada a nivel de texto por su condición de *isleño*, la que hace valer explícitamente en oposición a los misioneros; su discurso apunta a expulsarlos.

La lancha va más allá de ser el espacio con el que se identifica *El Turu*: es una extensión de sí mismo. Particularmente elocuente resulta el juego entre el nombre de la lancha y el título del film, cuya intención es clara. Como señala Diego Trerotola (2008), la feminización de “León” al anteponer el artículo “la”, propio de la jerga gay latinoamericana, es parte del universo de ambigüedad que propone la película. Si consideramos además que la palabra “León” en este caso metaforiza al Turu como un animal feroz, “rey de la selva”, el juego de la ambivalencia sexual se acentúa más, ya que en él se expresa tanto la violencia y potestad que caracteriza al personaje como su interés o deseo —inconsciente o no— por Álvaro. Por otro lado, resulta significativo el hecho de que sea en la lancha donde los misioneros se percatan de que *El Turu* es el responsable del ataque contra ellos, lo que confirman al reconocer los bidones de combustible. El vehículo que simboliza su poder lo termina delatando, para terminar muerto en el río tras la venganza.

Tras el ataque sexual a Álvaro, *El Turu* se va. La escena siguiente es la de los misioneros preparando la venganza. Un *travelling* nos lleva por el río y otro nos acerca al club deportivo. Allí, se ve a *El Turu* ordenando en medio del agua que ha inundado todo. Los misioneros le disparan y arrojan el cuerpo al agua. Luego se ve un plano general del espacio natural altamente contrastado; está amaneciendo y la isla oculta dos actos de violencia. *El Turu* aparece muerto después de la crecida, lo que hace que cobre relevancia el espacio natural.



Imagen 1. Otheguy, S. (2007). *La León*. Argentina, Francia. El Turu y su visión panóptica colman el encuadre. Captura de pantalla.

## Intimidad y deseo homoerótico

Habiendo analizado el espacio natural, nos interesa indagar en la intimidad de los personajes. Para ello, nos preguntamos ¿cómo se expresan la intimidad, el deseo y la tensión homoerótica? y ¿cómo se presentan filmicamente?

Para abordar lo anterior, resulta necesario referirnos a los conceptos de *homosocialidad*, por un lado, y *homoerotismo*, por otro. David William Foster recoge los aportes de Eve Sedgwick y señala que por homosocialismo “se entiende un universo social en el que se forjan relaciones privativas entre los hombres con el fin de consolidar el poder” (2009, p. 145), pacto que se debe al patriarcado heterosexista y que “fomenta la solidaridad entre hombres en aras de la defensa de la sociedad masculinista en que las mujeres son súbditas de la misma” (p. 159). En este universo, se establece un compromiso y una pertenencia a un grupo, que se expresa a través de prácticas desarrolladas en distintos espacios que podemos identificar como tradicionalmente masculinos. Muy brevemente, podemos decir que en el film se manifiestan en la mayoría de las actividades y espacios retratados: el trabajo, los encuentros en el bar, los partidos de fútbol. Claramente, El Turu constituye el personaje encargado de resguardar este pacto homosocial que será transgredido por Álvaro en tanto rehúye de la total complicidad que éste exige e ignora la verticalidad del poder y, además, en tanto no se adecua a lo establecido por el heterosexismo, convirtiéndose en un personaje que subvierte este orden.

El *homoerotismo*, por su parte, apunta a “cualquier relación entre dos (o más) individuos del mismo sexo (dando por descontado siempre que sigue vigente y coherente el sistema binario de hombre y mujer, de masculino y femenino) en el que entra cualquier parámetro del deseo formulado y expresado en términos sexuales/genitales/eróticos/emocionales” (Foster, 2009, p. 143). Pudiendo ser inconsciente o consciente, lo homoerótico refiere así a las pulsiones. Cabe agregar que entre lo homoerótico y lo homosocial puede haber una tensión, al punto de que la irrupción del primero conlleva la ruptura del segundo en tanto pacto (Foster, 2009, p. 160), lo que, por cierto, puede acarrear severas consecuencias, y más en aquel que puede ser identificado como sujeto *feminizado*. Para lo que nos convoca, nos parece pertinente el concepto (homoerotismo) debido a que en el film se manifiesta el deseo homoerótico del protagonista, como parte de su intimidad, y se sugiere, en la misma línea, una tensión entre este y El Turu o, más bien, una tensión que al distenderse podría revelar un deseo soterrado de parte del Turu.



Lo homosocial, entonces, es el universo que articula el film, el cual se halla atravesado por el homoerotismo. Resta observar, por lo tanto, la expresión del deseo, la intimidad y la tensión, y para ello revisaremos un espacio y algunos momentos particularmente elocuentes: la casa de Álvaro, la escena de las faenas madereras, las escenas del partido de fútbol y la de la violación.

Si bien creemos que el universo de la intimidad no necesariamente se identifica con un espacio interior ni obedece a una división entre el adentro y el afuera, la casa de Álvaro nos parece un sitio que permite ingresar en su mundo más privado. De modo muy cercano a lo que plantea Bachelard en su *Poética del espacio*, esta casa se presenta como el cosmos del personaje, que lo contiene y le permite tener un refugio (2012) —aunque no se trata de que él huya de algo—. Es ahí donde puede asomarse desnudo a mirar el río y dedicarse a tareas distintas de las faenas diarias, como encuadernar libros viejos, labor propia de su mundo privado y que contrasta con aquellas que hemos identificado como constituyentes de lo homosocial.

La casa de Álvaro permite caracterizar al personaje a través de las fotos y el espejo. Se lo presenta como un sujeto solitario pero que no siempre fue así, puesto que hay varios planos en los que se muestran fotografías familiares, específicamente la de dos hombres con uniforme militar que son su padre y el viejo Iribarren, a quien Álvaro parece querer como a un padre. Existen además dos escenas en las que el protagonista se observa a sí mismo en un espejo y en donde el reflejo se ve algo nublado. El primer plano de su reflejo es de medio cuerpo y el segundo se trata de un encuadre más cerrado, como si se acentuara el existencialismo del personaje al mirar su propia imagen en el transcurso de la trama. Álvaro, solitario y silencioso sobre su bote, se permite observarse y reconocerse a sí mismo a través del espejo en el espacio de su casa.



Imagen 2. Otheguy, S. (2007). *La León*. Argentina, Francia. Álvaro e Iribarren. Captura de pantalla.

Momentos en los que el deseo homoerótico de Álvaro se explicita son la escena que siguen a cuando él y unos misioneros cortan madera y la escena de sexo con el sujeto del yate. Al igual que en la mayor parte del film, los personajes son masculinos, lo que contribuye a denotar la homosocialidad en este universo eminentemente masculino. Con respecto a la escena del trabajo de la madera, en un momento se ve a Álvaro empujando un carro con un compañero y luego, al terminar

la jornada, este último se baña en el río. El sudor y la exposición del cuerpo del otro junto a las miradas furtivas de Álvaro expresan su deseo reprimido que se acentúa en los planos cerrados de su rostro.

De este modo, los planos cerrados cumplen un rol en la exteriorización del deseo. En el film, el deseo homoerótico y, desde allí, la tensión se manifiestan por lo general a través de este tipo de planos que adquieren características específicas según el momento.

En la escena del partido de fútbol, El Turu y Álvaro juegan en equipos contrarios y uno trata de quitarle la pelota al otro. Se trata de un plano fijo, en el que los jugadores se mueven a través de la imagen pero casi se ven sólo sus torsos: se cortan las cabezas y las piernas, lo que depara en un plano claustrofóbico. Toda la información necesaria está comprimida dentro del encuadre y lo que queda fuera de éste parece no importar. Esto contribuye a la configuración de la relación tensa entre ellos, pues expresa el modo distante en que socializan, y todo lo demás que cada uno pueda ser queda fuera de campo y de la perspectiva del otro (especialmente el modo sesgado del Turu al concebir a Álvaro y su masculinidad).

Tras el partido, se presenta la escena de los camarines. Se trata de una escena sin diálogos y significativa. En el mismo encuadre se ve la cabeza del Turu cerrando el broche de su cadena al cuello, y a su costado izquierdo, en la profundidad del plano, se ve el cuerpo completo de Álvaro duchándose. Ninguno mira al otro ni tampoco hay cruce de miradas; si bien no se expresa una tensión entre ellos, se trata de un plano similar a lo que ocurre con la presentación del Turu en su lancha, sólo que aquí se devela el espacio que Álvaro ocupa “en la cabeza” del primero, su obsesión por él. Tal vez, el hecho de que El Turu parezca indiferente y simplemente concentrado en su cadena, expresa cómo éste no es consciente de su deseo por Álvaro o que no quiere hacerse cargo de él. Lo que sí queda claro es que El Turu se relaciona con Álvaro imponiendo su autoridad a través del acoso verbal: esto se manifiesta cuando lo interpela por tener el bote de su padre en malas condiciones y en la escena del bar, cuando lo increpa diciéndole “¿sos puto vos?” y luego recalca que nunca se le ha conocido mujer. Hay un plano cerrado del rostro de Álvaro que denota tristeza, una tristeza reprimida o resignada, pues decide no voltearse ni enfrentar la agresividad del Turu.

En relación con lo anterior y respecto de cómo se entran intimidad y violencia, resulta importante observar que la tensión entre los protagonistas es conducida, en particular, por la escasez de encuentro de miradas. El film ya carece en sí de *raccord* de miradas, lo que contribuye a la construcción espacio-temporal de escenas flotantes o de tensión, pero además casi no hay encuentro de miradas entre los protagonistas por efecto de montaje, salvo al inicio y al final del film. La mirada, tan importante en la comunicación, sirve para expresar diversas emociones y mensajes. El Turu, como dijimos, se caracteriza por un ejercicio omnipotente de la mirada: la mirada y la palabra como autoridad. Él observa el horizonte mientras conduce la lancha, y asimismo mira a Álvaro cada vez que le dirige la palabra, sin embargo éste generalmente no se la devuelve y guarda silencio; es su modo de demostrarle que no tiene autoridad sobre él. Queda claro que Álvaro no siente simpatía por El Turu en la escena en que este último lo interpela por el bote: el protagonista lo mira

sostenidamente hacia arriba como equiparando la altura que los separa, y El Turu sigue diciéndole “¿no te da vergüenza tenerlo así?”, sin respetar la distancia que Álvaro ha puesto con su mirada y su silencio. Así, el conductor de la lancha acosa al protagonista a lo largo del film, ya sea para darle un pésame o agredirlo; El Turu se siente cuestionado y atraído por Álvaro, pues está acostumbrado a que lo oigan y lo miren, y éste no lo hace. El asedio del Turu es progresivo y, finalmente, la relación de miradas desemboca en la fatalidad. Ambos se miran en la última escena en la que se encuentran, donde se perpetra la violación.

Antes de esta escena, El Turu da un discurso en el contexto del festejo por el triunfo del equipo de fútbol. Mientras habla ante sus oyentes, Álvaro se va, por lo que El Turu sale borracho tras él diciéndole “¿Quién carajo te creés que sos?, yo estaba hablando, Álvaro” (énfasis nuestro). El Turu no espera que alguien se rehúe a oírle, siente su autoridad desafiada y se interna en la vegetación siguiendo al protagonista. Luego de escuchar que El Turu le exige hablar, Álvaro se gira con determinación y cruzan miradas. Tenemos plano y contraplano de los rostros, El Turu pregunta “¿qué me mirás con esa cara?”, y el protagonista lo golpea. Más adelante, el conductor de la lancha golpea a Álvaro y lo tira al suelo.



Imagen 3. Otheguy, S. (2007). *La León*. Argentina, Francia. Los rostros de Álvaro y El Turu durante la violación. Captura de pantalla.

La violación se presenta en un solo plano que encuadra ambos rostros, uno encima del otro; no hay planos generales del ataque. Al encuadrar los dos rostros, el de Álvaro sobre la tierra aplastado por el del Turu, se refuerza el desencuentro de miradas. En ese ataque violento hay, claramente, un ataque a la identidad sexual, pues El Turu le dice “quedate quieto, puto de mierda”. El Turu lo castiga por ignorarlo, pero también por desafiarlo al devolverle la mirada sin miedo antes del ataque. De ese modo, en la lógica machista de quien doblega y viola a un otro, éste se expone como más macho, como lo explica Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (2004). El Turu, asimismo, lo castiga por su diferencia, señalando de ese modo que se debe obedecer a la heteronorma, lo que “apela a la corrección”, como bien señala Novero (2012, p. 8). Lo castiga por la evasión del pacto homosocial, dada por la sospecha en torno a la homosexualidad que vendría a ser algo propio de quienes que no son parte del acuerdo, de los “otros”. En definitiva, la violencia que ejerce El Turu es la de quien pretende mantener la autoridad en sus dominios en el sentido patriarcal, y también la homogeneidad. Por ello en un gesto profundamente xenófobo quema el campamento de los misioneros, pues no hay que olvidar que

estos son también un “otro”; podemos incluso agregar que en el castigo del Turu al protagonista también se desliza una sanción por solidarizar con ellos<sup>3</sup>.

Lo que vuelve más complejo el episodio es el diálogo que ambos sostienen durante el ataque, que comienza con las palabras del Turu:

—¿Esto es lo querías? [...] ¿te gusta, eh? [...]

—Sí, me gusta.

Es difícil determinar si la respuesta es genuina o si apunta al modo violento en que se vive una sexualidad sancionada socialmente, la cual desde un punto de vista patriarcal tiene un rol sumiso asociado a la sexualidad *feminizada* —que queda en oposición a lo masculino en el sistema binario que propone la concepción patriarcal de la sexualidad (Bourdieu, 2002, p. 55)—. O si acaso indica que Álvaro no tiene problema en asumir su homosexualidad, y que por tanto no permite que la pena se efectúe ni acepta al Turu como autoridad, pues no hay culpa sino autorreconocimiento de un deseo que afirma un modo de ser, a pesar de la violencia del contexto. La pregunta del Turu, por otra parte, además de buscar amedrentar junto al mismo acto violento, puede ser una pregunta para sí mismo. La tensión homoerótica entre los personajes se confunde en una red de odio y deseo; homoerotismo y sanción patriarcal pertenecen a un entramado pantanoso y difícil de desenredar.

Lo que sigue es El Turu que se incorpora, parece algo sorprendido y se marcha. Álvaro sigue tumbado, y luego un plano cenital muestra su cuerpo inmóvil (como de escena de crimen), que termina de revelar la amenaza antes oculta. Así, espacio natural y fatalidad se amalgaman en un plano abierto y oscuro.

Sin embargo, volvemos a ver a Álvaro. Después de la muerte del Turu aparece desnudo mirando desde su casa hacia el río. Tras la sudestada y el ataque, el día se ve soleado, El Turu ha muerto y Álvaro camina entre los juncos avanzando hacia la cámara, como en un día más de trabajo.

## Conclusiones

Hemos revisado cómo el espacio natural del Delta es tomado por Otheguy y construido como un entorno cuya expresividad da cuenta de la tensión entre los personajes y las intimidades. En *La León*, de este modo, se presenta una relación profunda entre espacio e intimidad, la cual manifiesta significados subjetivos, simbólicos y políticos. Dicha relación está dada por el mismo lenguaje audiovisual que escatima en el lenguaje verbal, lo que es una característica del film.

---

3 Foster comenta cómo la homosexualidad (y el homoerotismo) desde el punto de vista del uno es algo propio del otro: otros pueblos o sectores sociales. Para los conquistadores españoles, algo de los indígenas, para un anarquista de comienzos del siglo XX, “enfermedad” de los burgueses, etc. (p. 143). Aquí se yuxtaponen la identidad sexual otra y los “extranjeros”.

El potencial poético del Delta y la construcción fílmica conforman un relato sobre la violencia homogeneizadora de la diferencia. Este entorno y su capacidad para figurar que algo amenazante aguarda, se relaciona con lo que Otheguy menciona como esas “otras cosas” que pasan en las “profundidades” del río. Se trata de las subjetividades del Turu y Álvaro y el homoerotismo. Espacio natural e intimidad se encuentran profundamente entrelazados, pues, por una parte, lo natural muestra algo que está en la *superficie* y, por otra, mantiene agazapados ciertos aspectos que se resguardan en la esfera de lo íntimo y que estallan de manera abrupta y violenta. El espacio natural oculta las intimidades de estos personajes y la tensión homoerótica hasta que ésta se rebalsa; hay sudestada y junto con la crecida del río, se rompe la tensión y ésta se vierte en el ataque del Turu y en la venganza de los misioneros, que bien puede ser la venganza de Álvaro. Con un plano abierto del río, El Turu termina muerto y Álvaro vivo y avanzando hacia la cámara en medio de la vegetación, sin nada que ocultar.

Resulta significativo que la obra explore homoerotismo y violencia patriarcal en este escenario rural, porque se trata de un espacio que parece obligar a las identidades sexuales disidentes a estar sumamente ocultas. El Delta aquí retratado es un espacio periférico, que lleva una vida donde la homosocialidad marca y regula las actividades con ojo avizor. Sin embargo, es a la vez un lugar cuyo espesor acoge, furtivamente, las pulsiones homoeróticas. La emergencia del deseo tensiona los supuestos en este entorno social, y tiene su correlato en aquello que también transgrede el orden (la llegada de los foráneos).

Nos parece que este film, a más de diez años de su estreno, ha sido poco abordado (son claras excepciones los textos críticos citados antes). En este sentido, esperamos poder contribuir a los estudios cinematográficos y de género al reparar en las representaciones de las intimidades, el universo homosocial patriarcal y el homoerotismo, articulados en la configuración del espacio. El film de Otheguy elabora un cosmos que da cuenta de la violencia castigadora de la homofobia exaltada en el personaje del Turu, quien representa el mandato homosocial patriarcal y la cultura hegemónica. En este sentido, nos parece relevante que el film presente una venganza, pues si bien emana de los misioneros se trata en definitiva de una acción que proviene de los otros, las diferencias; más que desquite y justicia poética, en clave política la muerte del Turu nos sugiere la caída (o al menos el perjuicio) de un sistema violento heterosexista. *La León* le da un giro a la violencia y propone, creemos, una posibilidad que cada vez resuena más y se vuelve más necesaria: subversión de la heteronormatividad en pos de la heterogeneidad de vidas, deseos y experiencias.

## Bibliografía

- Almeida, L. y Belfiori D. (Conductores). (3 de junio de 2014). *Episodio Entrevista a Santiago Otheguy* [Radio]. Recuperado de <http://loscaprichosradio.ivoox.com>
- Bachelard, G. (2012). *La poética del espacio*. México: Fondo De Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1989). La forma del tiempo y el cronotopo en la novela. En *Teoría y estética de la novela* (pp. 237-409). Madrid: Taurus.
- Blejman, M. (23 de febrero de 2008). Anatomía de un lugar picante. *Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-9305-2008-02-23.html>.
- Bourdieu, P. (2002). *La domination masculine*. Francia: Édition du Seuil.
- Foster, D. W. (2009). *Ensayos sobre culturas homoeróticas latinoamericanas*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Novero, M. A. (2012). *La León: miedo y deseo en un particular espectro homosocial*. En S. Romano (Presidencia). *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Congreso llevado a cabo en Córdoba, Argentina.
- Paz, O. (2004). *El laberinto de la soledad; Postdata; Vuelta al laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ranzani, O. (10 de junio de 2008). El Delta no tiene ninguna ley. *Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-10304-2008-06-10.html>.
- Salas, H. (23 de marzo de 2008). El Tigre y La León. *Radar de Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4520-2008-03-27.html>.
- Trerotola, D. (21 de marzo de 2008). Ese lugar escondido. *Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-9-2008-03-21.html>.
- 791cine (s.f.). *La León*. Pressbook, 031. Recuperado de <https://www.yumpu.com/en/document/read/52685503/la-leon>.

## Filmografía

Martel, L. (directora). (2001). *La Ciénaga* [largometraje]. Argentina: Lita Stantic.

Otheguy, S. (director). (2007). *La León* [largometraje]. Argentina/Francia: Onyx Films, Big World, Polar Films, Morocha Films y productores asociados Mandrágora Producciones y Santiago Otheguy.

### **Carla Cortez Cid**

Escritora e investigadora independiente. Profesora de Estado en Castellano y Maestranda en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano de la Universidad de Buenos Aires. Organizadora del Encuentro de Performance Política. Ha sido parte de los Colectivos feministas transdisciplinarios Adelitas y Mansa Ballena y participa del Colectivo Editorial Destierros.

Contacto: [carlacimarrona@gmail.com](mailto:carlacimarrona@gmail.com)

### **Isabel Sapiaín Caro**

Licenciada en Educación en Castellano y Profesora de Estado en Castellano por la Universidad de Santiago de Chile. Diplomada en Fundamentos de la Crítica Escénica Contemporánea. Actualmente, es estudiante de la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino de la Universidad de Buenos Aires. Participa en el Colectivo Editorial Destierros.

Contacto: [isapiainc@gmail.com](mailto:isapiainc@gmail.com)

---

#### **Cómo citar este artículo:**

Cortez, C. y Sapiaín, I. (2020). Construcción del espacio, intimidad y violencia en *La León* de Santiago Otheguy. *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30800>.

