

Nuevas formas de la homosociabilidad en el cine argentino contemporáneo: el *bromance* como estrategia en *Excursiones* (de Ezequiel Acuña)

por Romina Smiraglia*

Resumen: Este trabajo se propone abordar el film argentino *Excursiones* (2010), dirigido por Ezequiel Acuña, y sus distintas estrategias narrativas y figurativas que hacen posible la visibilización de la homosociabilidad por fuera del marco heteronormativo. Para ello, en primer lugar se presenta una breve introducción a la noción de *bromance* y su relación con el cine y la televisión. Luego, el artículo se centra en el análisis del film seleccionado, para así señalar las características que lo acercan a la *bromantic comedy*, pero también aquellas que lo alejan.

Palabras clave: masculinidades, homosociabilidad, *bromance*, cine argentino.

Abstract: This paper focuses on the narrative and figurative strategies that enable the visibilization of homosociability bypassing heteronormative paradigms in the Argentine film *Excursiones* (2010), directed by Ezequiel Acuña. After a brief introduction of the notion of *bromance* in the context of cinema and television, the paper analyzes the movie in order to underscore similarities and differences with the *bromantic comedy*.

Key words: masculinities, homosociability, *bromance*, Argentine cinema.

Introducción

Como anunciaba Timothy Shary en la introducción al libro *Millennial masculinity: Men in contemporary American cinema* (2013), los personajes masculinos han sido dominantes en el cine a través de las distintas culturas. Ciertamente, los varones no constituyen un grupo marginal o subrepresentado en las pantallas a través del mundo. Sus problemáticas, objetivos, deseos han disparado y guiado las narraciones, mucho más que los relacionados con las mujeres. No obstante, los varones que inundan esas pantallas no constituyen cualquier varón, sino que tienen características específicas con relación a la masculinidad hegemónica en circulación en el imaginario socio-sexual. Porque, a pesar de que los papeles destinados a los varones han sido más variados y no tan limitados en sus posibilidades con relación a los reservados para las mujeres, ciertas características vinculadas a un determinado tipo de masculinidad han prevalecido, celebrando algunos comportamientos y actitudes, como también denigrando otros (Lotz, 2014). Así pues, cualquier desvío frente a las normas de género dominante generalmente ha sido invisibilizado o puesto en escena para castigarse a través de distintos recursos como la muerte del personaje o la negación de un feliz desenlace.

Desde los noventa, esos mismos desvíos que ponen en juego la noción de lo masculino, la esencia de lo que constituye “ser un varón”, irrumpen en el cine y la televisión. Las normas de género, preferencia sexual, su vinculación con el poder y/o la dominación se ven desafiadas una y otra vez por distintas propuestas. Muchas de las mismas circulan por circuitos alternativos, pero una en particular no sólo ha generado éxito de taquilla, sino que se ha convertido en un objeto marketinero de consumo con su propia identidad dentro del cine y la televisión dominante: el *bromance*.

En los últimos años, y gracias a películas como *Super cool* (*Superbad*, Greg Mottola, 2007), *Superfumados* (*Pineapple Express*, David Gordon Green, 2008)

y *Te amo, hermano* (*I Love You, Man*, John Hamburg, 2009), entre tantas otras, este término se ha convertido en una especie de paraguas semántico que intenta contener y poner en relación a este tipo de propuestas cinematográficas. Aunque muchas veces recurran a distintos recursos estéticos y/o temáticos, estos films se distinguen por su (re)utilización de la estructura narrativa del género comedia (romántica) para abordar una “historia de amor” entre dos amigos, en donde los vaivenes afectivos –generalmente reprimidos entre varones heterosexuales– pasan a un primer plano y conducen la trama.

En ese sentido, este trabajo se propone abordar el film argentino *Excursiones* (2010), dirigido por Ezequiel Acuña, y sus distintas estrategias narrativas y figurativas que hacen posible la visibilización de la homosociabilidad por fuera del marco heteronormativo. Para ello, en primer lugar se presentará una breve introducción a la noción de *bromance* y su relación con el cine y la televisión. Luego, el artículo se centrará en el análisis del film seleccionado, para así señalar las características que lo acercan a la *bromantic comedy*, pero también aquellas que lo alejan.

Un romance entre varones

Bromance (Brother[hermano]+romance) es un término cuya autoría suele atribuirse a Dave Carnie, editor de la revista *Big Brother*.¹ En sus inicios, su uso intentaba dar cuenta de los fuertes vínculos de amistad entre *skaters* varones. La noción fue mutando y, en la actualidad, se utiliza para caracterizar intensas relaciones afectivas entre amigos varones que transitan por el espacio ambiguo –delimitado social y culturalmente– entre la homosexualidad y la homosociabilidad (Church, 2013). En uno de los estudios pioneros dentro del

¹ Aunque él dice no recordar haber inventado este término. Para mayor información, véase: <http://streetcarnage.com/blog/interview-with-dave-carnie-about-boob/>.

campo de los estudios sobre la masculinidad, Eve Kosofsky Sedgwick² señala que, en nuestras sociedades actuales, la distinción entre “homosociabilidad” y “homosexualidad” pareciera ser menos dicotómica y precisa para las mujeres que para los varones: “La aparente simplicidad –la unidad– la continuidad entre ‘mujeres que aman mujeres’ y ‘mujeres promoviendo los intereses de las mujeres’, tanto en el ámbito erótico, social, familiar, económico y político, no sería tan llamativa si no estuviera en fuerte contraste con el arreglo establecido entre los varones” (1985: 3).³

Esta asimetría entre la relación relativamente continua entre los vínculos homosociales y homosexuales femeninos, y la discontinuidad en la relación entre los vínculos homosociales y homosexuales masculinos, no es producto de una característica innata de la masculinidad y/o la feminidad, sino que surge de los arreglos contingentes, sociales y culturales, de cada época.⁴ En las sociedades contemporáneas, para la autora, en el caso de los varones, la potencial continuidad, fluidez, entre la homosociabilidad y la homosexualidad se encuentra radicalmente interrumpida. Lo anterior produce una constante tensión entre, por un lado, la necesidad del establecimiento de vínculos entre varones –para ejercer el dominio, la autoridad, etc.– y, por el otro, el tener que lidiar con lo que podríamos denominar el “pánico homosexual”. En pocas

² La hipótesis presentada por esta autora en este libro, la cual continúa en *Epistemology of the closet* (1990), ha recibido apoyos, pero también fuertes críticas. En este artículo no discurriré por el debate abierto en torno a la misma –ni tampoco las revisiones realizadas por la autora–, ya que excedería nuestros objetivos. Solamente se toma como disparador para el tema que nos convoca.

³ “The apparent simplicity –the unity– of the continuum between “women loving women” and “women promoting the interests of women”, extending over the erotic, social, familial, economic, and political realms, would not be so striking if it were not in strong contrast to the arrangement among males”. En todos los casos en que –como en éste– la traducción sea propia, se pondrá la versión original en inglés en nota al pie.

⁴ “El ejemplo de los griegos (y de otros, como las culturas tribales, como “Sambia” de Nueva Guinea, estudiada por G. H. Herdt) nos enseña, además, que la estructura de continuidad de la homosociabilidad es cultural contingente [...]” / “The example of the Greeks (and of other, tribal cultures, such as the New Guinea “Sambia” studied by G.H. Herdt) shows, in addition, that the structure of homosocial continuums is culturally contingent [...]” (1985: 4-5).

palabras, un vínculo que se encuentra limitado en su construcción, porque constantemente debe demostrar que no es “algo más”.

En ese sentido, y con relación al cine y la televisión, el *bromance* pareciera irrumpir como un desafío a esa interrupción en la potencial continuidad entre la homosociabilidad y la homosexualidad, apropiándose de ese espacio ambiguo, no sólo haciéndolo visible, sino también colocándolo como disparador y conductor de la trama.

“Bromance” ha llegado a señalar un vínculo emocional intenso entre, presuntamente, varones heterosexuales que muestran una apertura hacia la intimidad que no consideran, declaran, ni expresan sexualmente, y esta definición ya comienza a señalar algunas de las paradojas y contradicciones inherentes a este fenómeno: bromance supone algo que debe pasar (la manifestación de la intimidad en sí misma) bajo la condición de que otras cosas no sucedan (la declaración o manifestación de deseo sexual entre varones heterosexuales). (De Angelis, 2014: 1)⁵

Así, pues, esta noción comenzó a circular por distintos medios periodísticos y académicos para referirse a los vínculos entre personajes masculinos en series televisivas como *House*⁶, *Nip/Tuck*, *How I met your mother*, entre otras, y *The 40 Year Old Virgin* (Judd Apatow, 2005), *Superbad* (Greg Mottola, 2007), *Pineapple Express* (David Gordon Green, 2008) y *I Love You, Man* (John Hamburg, 2009). Varones que no son “sólo amigos” o “sólo colegas”, y constituyen relaciones que parecen traspasar esas categorías. Ese “excedente”, esta nueva forma de homosociabilidad que ya no teme sino que juega con su radical límite, la homosexualidad, comenzó a llamar la atención,

⁵ “Bromance” has come to note an emotionally intense bond between presumably straight males who demonstrate an openness to intimacy that they neither regard, avow, nor express sexually, and this definition already begins to point to some of the paradoxes and contradictions inherent in the phenomenon: bromance involves something that must happen (the demonstration of intimacy itself) on the condition that others things not happen (the avowal or expression of sexual desire between straight males)”.

⁶ El final de esta serie suele tomarse como uno de los ejemplos paradigmáticos del *bromance*.

provocando su celebración o detracción. ¿Cuáles fueron los cambios que se produjeron en estas formas de homosociabilidad, que provocaron esta reacción? ¿Nunca se habían dado? ¿Existen antecedentes? Y si existen, ¿en qué se distinguen de estas nuevas propuestas?

¿Es el *buddy film* una forma de *bromance*?

Películas cuyo eje central de narración gira en torno al vínculo entre dos varones, ciertamente no es un invento del *bromance*. A finales de la década del sesenta en Estados Unidos surgen producciones como *Busco mi camino* (*Easy Rider*, Dennis Copper, 1969), *Butch Cassidy and the sundance kid* (George Roy Hill, 1969) y *Perdidos en la noche* (*Midnight cowboy*, John Schlesinger, 1969), claros antecesores de lo que posteriormente se conocerá como el *buddy film*, género que tuvo su apogeo en la primera mitad de la década del setenta con películas como *Scarecrow* (Jerry Schatzberg, 1973), *California Split* (Robert Altman, 1974) y *Especialistas en el crimen* (*Thunderbolt and lightfoot*, Michael Cimino, 1974). Propuestas donde el foco pasa a ser la homosociabilidad entre varones –generalmente protagonizado por personajes marginados y/o criminales–, y no el vínculo heterosexual. El éxito de estos *male-male dramas* se suele atribuir –en palabras de Robin Wood (1986)– a una crisis ideológica cuyo origen puede rastrearse en la desilusión producida por la guerra de Vietnam, y posteriormente en el escándalo en torno Watergate.⁷

Sus características principales son las siguientes: 1) un “viaje” en donde las ciudades funcionan como puntos de partida y llegada, 2) la “marginalización” de los personajes femeninos, 3) la ausencia de cualquier “hogar” definido, 4) una historia de “amor” entre varones cuya trayectoria, a diferencia de la narrativa clásica, no se dirige hacia a la concreción de una unión heterosexual, 5) la

⁷ De Angelis agrega como otro factor determinante para el surgimiento de este nuevo género, la abolición en 1967 del restrictivo código de producción vigente en los Estados Unidos desde la década del treinta.

presencia de un personaje explícitamente homosexual, y 6) la muerte de por lo menos uno de los protagonistas, que clausura la posibilidad de que la relación entre ellos pueda ser “consumada”.⁸

El *bromance*, aunque comparte ciertas similitudes con el *buddy film*, presenta importantes diferencias. En primer lugar, el punto de partida de este nuevo fenómeno –arriesga Ron Becker (2014)– está vinculado a una mayor presencia y visibilización desde fines de la década del noventa, y mayormente desde principios del nuevo milenio, de la homosexualidad en la cultura estadounidense, y a una baja en la estigmatización en torno a la misma. Esto no implica de ningún modo –como advierte Michael De Angelis– el fin de las tensiones y ansiedades en torno a la misma, porque “una cultura que abre a los varones heterosexuales nuevas posibilidades de relacionarse con otros varones pone a prueba activamente los límites de ese mismo nivel de aceptación cultural en torno a la diferencia sexual” (2014: 10).⁹ En ese sentido, una de las principales diferencias del *bromance* con relación al *buddy film* es que lo que antes se encontraba velado en torno al vínculo establecido entre los dos protagonistas varones, ahora se vuelve uno de los ejes principales de la narración. Los personajes masculinos en el *bromance* no sólo se permiten deliberar sobre su relación, su intimidad y el significado de la misma, sino que la narración, más tarde o más temprano, lo requiere.

Asimismo, otra distinción relevante es el cambio respecto a la relación de los protagonistas con la figura del hogar. Si en el *buddy film* el hogar era ese lugar imposible de delimitar, el “[b]romance posibilita y requiere que el hogar se convierta en un espacio definido y estable. Y aunque los personajes masculinos del bromance pasen o no mucho tiempo ahí, el espacio doméstico

⁸ Este punteo se retoma de la introducción escrita por Michael De Angelis al libro *Reading the bromance*, citado anteriormente. El esquema surge de la hipótesis propuesta por Robin Wood en su análisis del film *Thunderbolt and lightfoot*.

⁹ “A culture that opens up to straight males new possibilities of relating to other men actively tests the limits of that same culture’s level of acceptance of sexual difference”.

figura como una presencia narrativa evidente” (De Angelis, 2014: 11).¹⁰ En relación con lo anterior, los personajes femeninos, que en el *buddy film* estaban marginalizados o directamente ausentes, pasan a cumplir un papel importante dentro de la trama, operando –en la mayoría de los casos– como catalizadores del vínculo, sea por representar el papel de esposa o novia controladora con la cual hay que lidiar (De Angelis, 2014), como un objeto de deseo al cual conquistar, o como propulsora explícita del vínculo al estilo *I Love You, Man* (John Hamburg, 2009). De Angelis propone como su función primordial la de recordar a los protagonistas masculinos que su intimidad homosocial debe permanecer dentro los parámetros de la heteronormatividad.

Las narraciones del bromance ciertamente buscan proveer un espacio seguro y no amenazante para que los varones heterosexuales conecten entre ellos en relaciones íntimas similares a las que ven que sus amigas mujeres, parejas, prometidas tan libremente mantienen. Sin embargo, curiosamente, los bromances también son contruidos como narraciones “problemáticas” que sostienen el interés de la audiencia al tematizar las dificultades en torno a crear y sostener relaciones tan cercanas varón-varón y a menudo simultáneamente construye a la heteronormatividad y sus expectativas sociales y culturales como parte del “problema”. (De Angelis, 2014: 15).¹¹

Quizás, más que representar un recordatorio de que algo “debe ser así”, en realidad podríamos pensarlo como una forma de canalizar la ansiedad que podría producir este fuerte vínculo íntimo entre varones sin esas novias, esposas u objetos de deseo. Más que recordarles a los protagonistas que el

¹⁰ “Bromance enables and requires home to become a defining, stabilizing space. And whether or not bromance’s male characters spend much time there, domestic space figures as a conspicuous narrative presence”.

¹¹ “Bromance narratives certainly do seek to provide a secure and nonthreatening space for straight men to connect with one another in intimate relationships similar to those in which they see their female friends, partners, and fiancées so freely engaging. Curiously, however, bromances are also constructed as “problem” narratives that sustain audience interest by thematizing the difficulties of creating and sustain such close male-male relationships and that often simultaneously construct heteronormativity and its social and cultural expectations as part of the “problem”.

vínculo debe permanecer dentro de las normas de género dominante, lo que hace, en realidad, es lidiar con esa ansiedad –en los/as espectadores/as– desde un principio –¿son sólo amigos?– para que la historia se desarrolle sin –¿demasiadas?– confusiones en torno a la orientación sexual de los personajes. Más allá de esta posible (auto)limitación dentro de las posibilidades del *bromance* en circulación en la actualidad, lo cierto es que retoman esa potencial continuidad entre la homosociabilidad y la homosexualidad en los varones, señalada por Eve Kosofsky Sedgwick, para explorar sus posibilidades, ya no como un camino destinado a la tragedia, sino con el humor como su arma de elección.¹²

Una excursión por las nuevas formas de la homosociabilidad

Excursiones (2010)¹³ es el tercer largometraje de Ezequiel Acuña, en el que el director vuelve diez años después sobre los personajes¹⁴ --e incluso algunas secuencias-- de su cortometraje *Rocío* (1999). En esta precuela que dio origen a la película, Pablo (Alberto Rojas Apel) y Martín (Matías Castelli), dos mejores amigos desde la secundaria, pasan un fin de semana juntos. Luego de que Pablo es despedido de su trabajo y Martín decide abandonar la carrera de agronomía, planean su futuro --y recuerdan su pasado-- entre desayunos y caminatas por la ciudad. Ellos solos en la casa de Martín, en las calles, en el

¹² En el caso del cine, la inclinación por la comedia ha sido muchas veces señalada --y criticada-- como una estrategia que permite al/la espectador/a distanciarse lo suficiente como para poder consumir este tipo de historias.

¹³ Llegados/as a este punto, me parece importante hacer una aclaración que en sí es el detonante y la motivación que condujo a este trabajo. ¿Qué sucede cuando estos marcos teóricos “viajan”, cuando se enfrentan con otros productos culturales, en otros contextos distintos al que fueron pensados? En este movimiento, creo es importante evitar no sólo aceptar acríticamente el carácter “universal” de ciertos marcos teóricos, sino también --e igual de peligroso-- rechazar *a priori* una valiosa tradición de reflexión e intercambios. En ese sentido es que se vuelve fundamental interrogarlos y, en ese proceso, formular estrategias para relacionarnos con nuestros objetos de estudio.

¹⁴ Es importante remarcar que los nombres de los personajes en *Rocío*, Martín y Pablo, son cambiados en el largometraje. En *Excursiones*, Alberto Rojas Apel pasa a llamarse Martín (el nombre que llevaba el personaje de Matías Castelli en el corto) y Matías Castelli, Marcos.

río, donde toda referencia a un otro –familia o amigos– sólo se hace presente a través de objetos o palabras.



Extractos del clip final de este corto filmado en super 8, blanco y negro –ahora con música de La Foca y no de Melero– da comienzo a *Excursiones*. La vuelta sobre estas imágenes y la canción elegida para musicalizar este –nuevo– clip cambia el tono con el cual se percibe. Si en *Rocío* el final registraba dos grandes amigos –¿o algo más?– planeando un futuro juntos sentados frente al río mientras escuchamos a Melero cantar “te quiero

volver a encontrar, tenemos una cita más”, en el clip inicial de *Excursiones* esas imágenes ahora culminan con los dos personajes, parados cara a cara junto al río con la canción *Dejame entrar*. “No te olvides de mi... [...] cómo extraño que se cambia, y es igual” nos deja planteada una pregunta: ¿Qué sucedió con estos personajes? Un interrogante que encontrará su respuesta en las próximas escenas, en donde se revela el presente de Marcos (Matías Castelli) y Martín (Alberto Rojas Apel). Porque a pesar de que la sensación que nos dejaba el final de *Rocío* era que estos dos personajes seguirían juntos, en

Excursiones nos enteramos de que ellos se separaron y dejaron de verse durante diez años. Esas escenas iniciales posicionan a los protagonistas en su nueva vida, por separado.

Así, pues, esta película trata sobre el reencuentro de estos grandes amigos, ahora con treinta años de edad. Marcos, al ser despedido de la fábrica de golosinas donde trabajaba, decide retomar un viejo monólogo escrito en el secundario para convertirlo en una obra de teatro a presentar en la sala El Guernica. Siguiendo el consejo de su hermana Luciana (Martina Juncadella), Marcos convoca a Martín, ahora dialoguista de televisión, para que lo ayude. Luego de algunas idas y vueltas, Martín, que por su lado está interesado en iniciarse en el mundo del teatro, decide aceptar la propuesta. Esta obra de teatro será el disparador de este (re)encuentro y sus posibilidades, o no, de volver a retomar el fuerte vínculo que los unía. Como dos ex parejas que se vuelven a ver, el film nos plantea un viaje por todas las incomodidades y tensiones que produce el reencontrarse con un viejo amor que no pudo ser. La elección del director de recurrir al humor, pero desprendiéndose del modelo rígido del género comedia, abre paso a momentos de mayor intimidad sin la carga dramática, pero sí nostálgica, de una historia de (des)amor entre mejores amigos.¹⁵

Aunque la estructura narrativa gire en torno a la producción de la obra de teatro, la misma sólo funciona como excusa para transitar por el reencuentro entre Martín y Marcos.¹⁶ La información sobre lo sucedido entre estos dos

¹⁵ Diego Trerotola –retomando una charla con el director– nombra a *Cuenta conmigo* (*Stand by me*, Rob Reiner, 1986) como otra película referente sobre la amistad, pero también quizás sobre el amor. Para mayor información, véase la nota “El amor de los muchachos” publicada en el suplemento *Soy de Página 12*, citada en la bibliografía.

¹⁶ Es interesante que el punto por el cual más se da vuelta en la obra de teatro es la muerte y las distintas posiciones que tienen los protagonistas sobre la misma. Marcos prefiere que sea abrupta, de repente, por ser inesperada; en cambio, Martín tiene una relación problemática con esta propuesta, prefiere que sea agónica, “anunciada”, quizás como un síntoma de cómo cada uno se relacionó con la muerte de Lucas. Marcos lo experimentó como un accidente, “inesperado y abrupto”, y Martín, al conocer que en realidad se trató de un suicidio, sigue en busca de señales o indicios que puedan llegar a explicarla, “anunciarla”.

personajes, y sus sensaciones al respecto, será dada a través de las distintas citas que los amigos pactan para trabajar sobre el guión, cuyas charlas comienzan, de a poco, a pasar del ámbito laboral al personal. En este tipo de formato, los diálogos entre los protagonistas se vuelven fundamentales y marcan el ritmo de la narración, no sólo a través de lo dicho o no dicho, sino también los silencios y el fluir, o no, de la conversación.¹⁷

En su primer encuentro en un bar para discutir la posible asociación para escribir la obra, sólo se plantea la propuesta laboral. Un primer encuentro que evoca la extrañeza producida por la distancia entre dos personas que claramente eran muy cercanas.¹⁸ El vínculo aún no puede ser establecido, por eso en el principio el mismo sólo es discutido por los protagonistas, pero por separado; en el caso de Marcos con su hermana Luciana, la cual sigue fomentando esta unión, y en el de Martín con su primo Ignacio (Ignacio Rogers), el cual deja planteado el interrogante sobre el motivo fundamental de este acercamiento: “¿Te llamé a vos porque sos amigo o porque estás en la tele?”.

En el segundo encuentro, que comienza en un bar y culmina en un auto, intentan hablar de su relación, rememoran el pasado, y hacen la primera referencia a Lucas, el tercer gran amigo que conforma este trío, del cual aún no tenemos mayor información. No obstante este acercamiento, la charla no puede avanzar y se vuelve a dialogar a través de la referencia a terceros. Frente a la negativa de Martín de trabajar con Marcos, este último comienza

¹⁷ El director tuvo en claro desde la gestación del proyecto la importancia del trabajo actoral: “Nos juntábamos a hacer improvisaciones a partir de una escaleta. Filmábamos los ensayos, los veíamos y escribíamos a partir de eso [...] Algunas escenas que duraban 4 minutos en los ensayos terminaban durando 2. Marcábamos lo que salía mejor de ese dialogo. Es como *Coffee and Cigarettes*. Armar una charla entre dos tipos, ver cuál es la parte en que se está yendo a la mierda y dejar lo mejor. Si en la película los diálogos funcionan, fue por los ensayo”. Para mayor información, véase la entrevista realizada por Andrés Nazarala para *Mabuse*, citada en la bibliografía.

¹⁸ Un encuentro que culmina con la declaración “está bueno que nos hayamos vuelto a ver”, acompañada de un silencio.

una especie de –exitoso–chantaje emocional recurriendo a lo que otros –viejos amigos en común con los que sólo Marcos sigue en contacto– le dijeron sobre Martín: “Ni en pedo te va a ayudar, está en estrella”. Martín reacciona frente a esas declaraciones sobre su persona, pero el diálogo entre ellos no logra ser directo, Marcos habla con palabras de otros, y Martín interroga sobre esas opiniones, sin poder acceder aún a las de su amigo. Luego de la representación de este vínculo roto y por momentos torpe, el film continúa con otro clip musical de *Rocío* que funciona como contraste. En este caso, presenciamos la sintonía, la fluidez y la cercanía hasta corporal de estos amigos, diez años atrás.

En su tercera cita, en la casa de Martín, acuerdan una agenda de trabajo, la cual se verá interrumpida por la primera charla “real” entre ellos. El disparador será la remera de Morrissey que lleva puesta Martín, de la cual Marcos sospecha que es suya. Esta escena pasiva-agresiva –y una de las más graciosas– en donde Marcos acusa a Martín de haberse quedado con su remera, pero al mismo tiempo celebra que él la tenga, nos dará el primer intercambio en primera persona entre estos personajes. Vuelve aparecer Lucas en este intercambio, tres remeras que compraron juntos en un recital en la adolescencia.¹⁹ Una presencia que se va volviendo cada vez más grande.

En una posterior escena, la incomodidad de Martín en torno a Lucas se hace más clara, al no querer ir a la casa de Victoria, su hermana, a trabajar. Esta incomodidad dará paso a una nueva fase en esta relación, a través de la llegada de un tercero: Maxi (Martín Piroyansky). La aparición de este nuevo personaje será fundamental por dos motivos; en primer lugar, porque la posible vuelta al *bromance* será acosada por la presencia de Maxi –¿otro *bromance*?–, un coreógrafo y actor, amigo de Martín. Maxi ofrecerá su casa para los ensayos

¹⁹ En una escena posterior, Luciana hará referencia a una vieja foto de Marcos, Martín y un tercero, “con rulitos, morocho”. Martín nombra a ese tercero como Lucas, y ubica esa foto en el balneario a donde iban cuando eran chicos: Costa Azul. Lugar donde los protagonistas volverán hacia el final de la película.

y, por su supuesto conocimiento sobre el tema, se verá involucrado a través de sus opiniones sobre lo que la obra necesita. En un principio, Marcos aceptará a Maxi, pero a medida que presencia la relación amistosa entre Martín y él –con sus códigos y lenguaje privado²⁰– los celos lo invadirán proponiendo un cambio de sede como excusa para la expulsión de este tercero en discordia. Con respecto al segundo motivo, Maxi hace explícitas las preguntas que nosotros/as como espectadores/as nos estábamos realizando, y obliga a los protagonistas a lidiar con su anterior separación y las primeras sensaciones sobre este reencuentro. Por un lado, en esta charla entre los tres confirmamos que fueron grandes amigos que no se ven hace diez años, y que había un tercer componente de este *bromance* –Lucas– que falleció. Y será Martín el que, frente a la naturalidad de Marcos, confiese que fue raro volverse a ver.



²⁰ Las voces caricaturizando a viejos colegas del trabajo, la escena en donde Marcos va acechando a la dupla Maxi-Martín mientras juegan con el avioncito a radio-comando, intentando ingresar a su espacio y participar, son algunos de los ejemplos.

La última fase iniciará con un viaje hacia la costa en busca de Santiago Maciel (Santiago Pedrero), un potencial director de la obra.²¹ Otro nuevo varón – talentoso, paranoico– que va a desafiar una vez más las posibilidades del reencuentro entre los protagonistas, a través de una propuesta laboral a Martín –otra obra de teatro– que, si acepta, implicaría el abandono de la obra en común, excusa por la cual los dos amigos se están viendo. Será este nuevo intento de abandono por parte de Martín el que llevará a Marcos a enfrentarse por primera vez y de forma directa con su amigo. El tono humorístico que funciona como filtro desaparece y salen a la luz los reproches no sólo sobre este nuevo abandono, sino sobre el sucedido diez años atrás, luego del supuesto accidente de Lucas. Una pelea que, en lugar de derivar en la típica transición –un montaje de los dos caminando solos por la costa o las calles de la ciudad marítima–, continúa con una escena que no es ni un *flashback* de *Rocío*, ni un *flashforward*, ni ciertamente el presente de los personajes, sino una licencia poética del director, un clip musical en donde ambos amigos hacen trucos de magia –talento característico de Martín, que compartía con su amigo Marcos en su adolescencia– con narices de payaso. Esta escena, aunque carezca quizás de un claro aporte narrativo, sí nos brinda un respiro, un reencuentro, ahora nuestro, con las posibilidades de este vínculo, de este amor, ya no representado a través de escenas de hace diez años, sino como presente, como posibilidad. Asimismo, funciona como un empujón final hacia la resolución de este desencuentro, ya que recién en la escena posterior entendemos que Martín se alejó porque Lucas no murió a causa de un accidente, sino que se suicidó. Información que Martín no pudo compartir con su amigo por pedido de la madre de Lucas. La razón –si es que realmente la hay– del final de este *bromance* hace diez años se debió a la dificultad que experimentaba Martín al estar con Marcos luego de este suicidio. Una separación producto de no poder hablar, de no poder compartir algo tan importante, en un vínculo que por definición lo comparte todo.

²¹ Otro dato interesante es que lo que este director termina criticando de la obra es justamente aquello que Marcos proponía, y Maxi –en acuerdo con Martín– termina cambiando.



El desenlace de esta historia es, en parte, abierto y, en parte, no. Martín decide tomar este nuevo trabajo y quedarse unos días en la costa. Pero Marcos, luego de la charla, decide acompañarlo hasta su vuelta a Buenos Aires. No sabemos si en realidad los personajes se reunirán, luego de tres meses, a terminar su propia obra –catalizador de este (re)encuentro que conduce la trama– como se prometen, no obstante este final abierto con respecto a la estructura narrativa, el tema que recorre el film, el vínculo amistoso –no laboral– entre los protagonistas pareciera tener su final feliz. La película culmina en un clip musical que contiene un montaje de momentos entre ellos caminando por la Costa Azul –donde veraneaban con Lucas– que de a poco se va asemejando a las escenas de *Rocío*. Luego, un juego temporal que enlaza escenas transcurridas durante este nuevo reencuentro –antes no vistas– y los días en la costa, que dejan la sensación de que seguirán juntos. Lo interesante es que también se suma a este clip un montaje con momentos entre Luciana y Nacho. Dos personajes que durante la película comienzan a construir su propio vínculo indefinido –¿de amigos, amantes? Información que certeramente el director ha optado por excluir de la trama central de la película, sólo entregando indicios a

través de algunas escenas: unos pocos encuentros entre ellos o charlas entre los protagonistas.²² Un paralelismo entre un nuevo vínculo que comienza y otro, viejo, que vuelve a hacerlo.²³



Conclusiones

Excursiones tiene ciertas semejanzas con los *bromances*, pero, a diferencia de los ejemplos mencionados anteriormente, lo que distingue a este film de los mismos es que no se centra en el inicio y el desarrollo del vínculo entre dos amigos varones, sino que empieza diez años después de su desenlace. El foco no está puesto en la construcción del *bromance*, sino en su fracaso y la posibilidad, o no, de ser reconstruido: ¿Qué sucedió con/en esa relación? ¿Qué probabilidades tiene de persistir una vez que se retoma el contacto? Es por ello que uno de los atributos que más caracterizan al *bromance*, su necesidad de

²² Morrisey atraviesa varias de las producciones de Acuña, y en este film funciona como nexo final entre los dos vínculos: el de Martín y Marcos, y el de Luciana y Nacho. En una de las imágenes finales, Luciana tiene puesta la remera de Morrisey. Un guiño hacia el/la espectador/a, ya que es en ese momento cuando terminamos de conocer el paradero de la remera que Marcos acusa a Martín de haberse quedado.

²³ Y en la escena final volvemos a Marcos y Martín –esta vez en color– en el secundario, con los uniformes del colegio, riendo, jugando, como el cierre de un círculo que por fin se concreta.

reflexionar en torno al vínculo durante toda la narración, en este film comienza como una falta, producto de la separación –en principio sin razón–, algo a alcanzar, a (re)construir por estos dos amigos.

Por otra parte, otra distinción importante es la exclusión de los personajes femeninos de la relación amorosa y/o sexual con los protagonistas. Porque, aunque es una mujer –único personaje femenino– la que presiona para que se dé el reencuentro entre los amigos como en muchos de los *bromances*, Luciana es la hermana de uno de ellos. La figura de la novia, esposa u objeto de deseo, tantas veces utilizada por estas propuestas como forma de aliviar la “ansiedad homosexual” que puede generarse por el fuerte e íntimo lazo entre dos varones, desaparece, dando lugar a una historia de amor –entre amigos– sin coordenadas preestablecidas o limitaciones en torno a lo que es o puede llegar a ser.²⁴

Por último, la estrategia personal que utiliza el director con respecto a los géneros cinematográficos amplía el campo de posibilidades para contar esta historia, incluyendo todos sus vaivenes emocionales, evitando así determinarla de antemano como un drama o una comedia *per se*. Una apertura que acompaña la indefinición en torno a una relación que, como en la vida, está compuesta de momentos felices, pero también de angustia, de risas y dolor. Y en eso la película cumple su objetivo, transita sin una red de contención por las dificultades de construir, mantener y vivir plenamente una gran amistad –una forma del amor– entre varones.

Bibliografía

Becker, Ron (2014). “Becoming bromosexual: straight men, gay men and male bonding on U.S. tv” en Michael De Angelis (editor) *Reading the bromance: Homosocial relationships in film and television*, Detroit: Wayne State University Press, pp. 233-254.

²⁴ Coincido con la apreciación que realiza Diego Trerotola sobre esta película en la nota mencionada anteriormente: “[...] la película encuentra un lugar para desarrollarse sin que nada sea necesariamente categórico”.

Church, David (2013). "Propane is for pussies: Bellflowers's *bromance* of retro technology and hip masculinity" en *Jump Cut*, No. 55, fall 2013.

De Angelis, Michael (2014). "Introduction" en Michael De Angelis (editor) *Reading the bromance: Homosocial relationships in film and television*, Detroit: Wayne State University Press, pp. 1-26.

Kosofsky Sedgwick, Eve (1985). *Between men: English literature and male homosocial desire*, New York: Columbia University Press.

Lotz, Amanda (2014). *Cable guys: television and masculinities in the 21st century*, New York: New York University Press.

Nazarala, Andrés. "Excursiones: La comedia según Ezequiel Acuña" en *Mabuse*, edición 86. Disponible en <http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86460>.

Shary, Timothy (2013). "Introduction" en Timothy Shary (editor) *Millennial masculinity: Men in contemporary american cinema*, Detroit: Wayne State University Press, pp. 1-16.

Trerotola, Diego (2010). "El amor de los muchachos" en *Página 12, Suplemento Soy*, viernes 8 de enero del 2010. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1166-2010-01-08.html>.

Wood, Robin (2003). *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*, New York: Columbia University Press.

* Romina Smiraglia es Licenciada en Ciencia Política por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y egresada del Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVyC). Actualmente se encuentra finalizando el Doctorado en Ciencias Sociales (UBA), el cual fue realizado con el apoyo de dos becas de postgrado del CONICET, ambas radicadas en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE/FFyL-UBA). Su área de investigación abarca la teoría feminista, los estudios *queer* y la teoría cinematográfica, temáticas sobre las que ha publicado diversos artículos en libros y revistas especializadas. Correo electrónico: rominasmiraglia@gmail.com