

Bromance y archivo de sentimientos. Una lectura marica del cine de Ezequiel Acuña

Por Atilio Raúl Rubino*

Resumen: Este ensayo realiza un acercamiento a los primeros tres largometrajes de Ezequiel Acuña – *Nadar solo* (2003), *Como un avión estrellado* (2005) y *Excursiones* (2009)– a partir de los conceptos de bromance y homosociabilidad desde una perspectiva queer-marica y afectiva. Desde el punto de vista de las teorías de los afectos, la lectura en clave sexo-disidente de las películas no implica una interpretación cognitiva que tienda a develar los sentidos presentes en ellas (el deseo sexual elidido, por ejemplo), sino que permite enfocar en los modos de recepción afectiva y las posibilidades de construir comunidad en torno a un objeto de la cultura como el cine. Para eso, se vincula también el cine de Acuña con el de Martín Rejtman y Marco Berger de modo de proponer, finalmente, la idea de un archivo de sentimientos maricas, que confronte con la heteronormatividad y nos permita dar lugar a experiencias desviadas, fugadas y colectivas como espectadores.

Palabras clave: Ezequiel Acuña, bromance, homosociabilidad, afectos.

Bromance e arquivo de sentimentos. Uma leitura marica do cinema de Ezequiel Acuña

Resumo: Este ensaio aborda uma aproximação aos três primeiros longas-metragens de Ezequiel Acuña – *Nadar solo* (2003), *Como un avión estrellado* (2005) e *Excursiones* (2009)– a partir dos conceitos de bromance (*brother + romance*) e homossociabilidade desde uma perspectiva afetiva queer-marica. Do ponto de vista das teorias dos afetos, a leitura em chave sexo-dissidente dos filmes, não implica uma interpretação cognitiva que tende a desvendar os sentidos neles presentes (o desejo sexual reprimido, por exemplo), senão que permite focar nos modos de recepção afetiva e nas possibilidades de construir comunidade em torno de um objeto de cultura, como o cinema. Para isso, podemos também vincular o cinema de Acuña ao de Martín Rejtman e de Marco Berger de modo a propor, finalmente, a idéia de um arquivo de sentimentos maricas, que confronte com a heteronormatividade e nos permita dar lugar a experiências desviantes, fugazes e coletivas como espectadores.

Palavras-chave: Ezequiel Acuña, bromance, homossociabilidade, afetos.

Bromance and an archive of feelings. A gay reading of Ezequiel Acuña's cinema

Abstract: This article analyzes Ezequiel Acuña's first three feature films – *Nadar solo* (2003), *Como un avión estrellado* (2005) and *Excursiones* (2009) applying the concepts of bromance and homosociability that stem from a queer-gay and affective approach. The interdisciplinary theories of affect allow for a queer reading of these films that does not imply a cognitive interpretation aiming to unveil meanings such as the elided sexual desire, for example; rather, it allows for focusing on the modes of affective reception and the possibilities of building a sense of community around an object of culture such as cinema. Finally, Acuña's films are linked to Martín Rejtman's and Marco Berger's in order to offer the idea of an archive of gay feelings to confront heteronormativity and allow for collective deviant experiences as spectators.

Key words: Ezequiel Acuña, bromance, homosociability, affections.

Fecha de recepción: 19/05/2021

Fecha de aceptación: 06/10/2021

“La única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular” (Haraway, 1995: 339).

Bromances, afectos, archivos

La primera vez que vi *Nadar Solo* de Ezequiel Acuña, cuando se estrenó en 2003, no sabía lo que estaba viendo, y esperé durante toda la película que el personaje protagonista, Martín (Nicolás Mateo), saliera del armario. O al menos que reconociera que en realidad su amigo le gustaba. O que la película me ofreciera algún guiño para comprobar que la relación con Guille (Santiago Pedrero) no era solo amistad, sino algo más. Eso no sucedió, pero lejos de desilusionarme, la película me dejó una sensación más bien rara. Algo así como una desconfianza en mí mismo, en la forma en la que yo la estaba viendo, en mis expectativas, pero también en mi perspectiva marica. Yo quería que fuera una película marica.

Pero no había nada que indique la identidad sexo-disidente de los personajes o un deseo sexual que escape a la heteronorma. Por tanto, lo que estaba mal era mi desviación como espectador. Como afirma Alexander Doty en *Flaming Classics*, si no hay nada que indique la orientación sexual de los personajes, entonces hay que dar por sentada su heterosexualidad (2000: 2-3), como un compartimento estanco, sin grietas, incuestionada, natural. Al mismo tiempo, como sugiere Doty (2000: 3), decidir si un personaje en una película es gay o heterosexual es acomodar la percepción a los estereotipos y a la identidad sexual entendida como algo fijo, cerrado, siempre igual a sí misma.

Doty llama la atención, a su vez, sobre una enunciación que recupere la subjetividad en lo que él denomina una recepción queer del cine. Quisiera recuperar ese entusiasmo que, según Doty, el estilo académico tiende a ocultar para dotar de científicismo a la escritura (2000: 11)¹, eso que Donna Haraway llama el mito des-encarnado de la ciencia (1995: 326), pues, para Haraway, esa es “la mirada que míticamente inscribe todos los cuerpos marcados, que fabrica la categoría no marcada que reclama el poder de ver y no ser vista, de representar y de evitar la representación (1995: 324). Las lecturas que propongo, por el contrario, intentan recuperar la encarnación de la visión –de cualquier visión, incluso la que se pretende des-encarnada y científica (Haraway, 1995: 326)– y de la voz que enuncia, de mi mirada y mi voz maricas para pensar el cine de Ezequiel Acuña desde la perspectiva de las teorías de los afectos y hacia la posibilidad de un archivo de sentimientos maricas, compuesto no sólo de películas en tanto objetos de la cultura sino también de miradas y de voces de otrxs que se han dejado afectar del mismo modo por el mismo cine.

¹ Para Doty el borramiento del sujeto enunciator en el estudio de la cultura es parte del efecto de las perspectivas estructuralistas, posestructuralistas y psicoanalíticas: “For me, some of the most exciting deployments of “queer/queerness” are related to the word’s ability to describe those complex circumstances in texts, spectators, and production that resist easy categorization, but that definitely escape or defy the heteronormative” (Doty, 2000: 7).

En la entrevista que Emilio Bernini, Domin Choi y Daniela Goggi le hicieron a Acuña junto a Diego Lerman y a Juan Villegas para *Kilómetro 111* se plantea la influencia en estos tres cineastas de la literatura y los films de Martín Rejtman que “contienen, de un modo inédito en la historia de nuestro cine, aquello que estos nuevos cineastas despliegan, de maneras diversas, en sus películas”, según comentan en la introducción (Acuña, Lerman y Villegas, 2004: 153). En esta entrevista se los consideró en la línea de “los no realistas” inaugurada por Rejtman. A partir de eso ha sido bastante frecuente la vinculación de estos cineastas con Rejtman.² Pero se trata, en el caso de Acuña, particularmente de *Rapado*, la primera película de Rejtman, y no de las siguientes. Acuña ve en *Rapado* “algo personal” en torno a los silencios y por eso le interesa más esa que las siguientes:

Hay un tipo de identificación que me permite esta película “silenciosa” que no me permitiría en absoluto ese cine anterior [...]. El punto es que se trata de un cambio de lenguaje que choca con aquello a que la gente, el público, está adaptado, y para alguien como yo, en el momento en que vio esa película, tuvo una repercusión muy fuerte, muy extraña (Acuña, Lerman y Villegas, 2004: 155).

El primer largometraje de Rejtman, *Rapado*, presenta también algunas ambigüedades. Lucio deambula por la ciudad, lleva en la moto a desconocidos, termina durmiendo en la casa de alguien que conoce casualmente. Cuando la vi por primera vez, me pasó lo mismo que con *Nadar Solo*, sólo que en este caso la película termina con Lucio despertando en la cama de Gonzalo en ropa interior y sonriendo cuando, al irse, se da cuenta de que olvidó su reloj, el mismo que al principio de la película había recuperado después de dejarlo en casa de otro

² Agustín Campero, por ejemplo, retoma el mismo título, “Los no realistas”, para hablar de estos realizadores en oposición a una tendencia más realista como la de Caetano, Stagnaro y Trapero. Para Campero, en Acuña se evidencia una influencia de la literatura y el cine Rejtman, así como del rock independiente de Buenos Aires (2014: 70). El propio Acuña reconoce: “También se habló mucho de la conexión con *Rapado*. Es una película que a mí me marcó mucho. La vi y leí el libro muchas veces. Era un momento en el que no tenía muchos referentes y a esa edad no me quería poner a leer Shakespeare.” (Acuña y Brega, 2003: 46).

encuentro casual. Yo quería que esos encuentros fueran sexuales, aunque quizás no lo fueran, no había forma de comprobarlo.³ Otra vez, la desconfianza en la mirada como marica. Si no hay garantías de desvío sexo-disidente, la presunción es siempre la heterosexualidad. Otra vez, yo estaba viendo mal, no era un buen espectador de cine, no era heterosexual.

Como sea, no se puede decir con exactitud que en la película esos encuentros sean sexuales o no. Sólo queda mi mirada como espectador, quizás no mi interpretación de lo que ocurre en la película, sino mi deseo como espectador, mi modo de dejarme afectar por la imagen cinematográfica. En 2015 esta película formó parte de la segunda edición de *Asterisco Festival Internacional de Cine LGBTIQ*, en un ciclo que recorría la genealogía del Bromance en el cine argentino. Junto a *Rapado* estaban *Soñar, soñar* de Leonardo Favio, los primeros cortometrajes de Ezequiel Acuña y, como dijo Albertina Carri, también “Marco Berger, que es un gran referente” (Carri y Ranzani, 2015).

Ahora bien, el Bromance como motivo cinematográfico plantea una relación fraternal, de amistad entre varones cis heterosexuales, pero contada con la retórica del cine romántico, como si fuera una historia de amor (DeAngelis, 2014: 3). Se trata de un vínculo emocionalmente intenso entre varones presumiblemente heterosexuales que demuestran un alto nivel de intimidad, aunque ésta nunca se expresa o reconoce como sexual (DeAngelis, 2014: 1). Si lo pensamos desde la perspectiva del concepto de homosociabilidad de Eve Sedgwick (1985; 1998),⁴ se puede decir también que lo que el bromance cinematográfico pone en escena es, justamente, la heterocisnorma y sus mecanismos de sostenimiento y reproducción. No necesariamente la cuestiona

³ Esa ambigüedad entre amistad y deseo sexual ha sido sugerida por Oubiña (2005: 21) y Aguilar (2010: 55).

⁴ Para Sedgwick, los vínculos entre hombres están estructurados a partir de la prohibición de la homosexualidad. Las relaciones entre varones cis heterosexuales propias del patriarcado son producto de la sublimación del deseo homosexual propia de la homosociabilidad. En este sentido, Sedgwick marca que entre homosociabilidad (masculinidad cis heterosexual) y homosexualidad no hay una diferencia tan tajante, sino que forman parte de un *continuum* (Sedgwick, 1985: 1-2).

ni la pone en evidencia como una producción de humanidad normal a no ser que lo leamos de esa forma, como modos de escenificación de la homosociabilidad, es decir, desde una perspectiva que no considera a la masculinidad cis heterosexual como lo natural y normal, y a las prácticas o identidades disidentes como desviaciones perversas.

Efectivamente, este tipo de relaciones es lo que encontramos en las películas mencionadas por Carri, pero también en los largometrajes de Ezequiel Acuña. Aunque la idea de Bromance no necesariamente cuestione la heteronormatividad es importante considerar que se trata de narrativas que propician una lectura en clave sexo-disidente por parte de lxs espectadorxs maricas. En este sentido, lo que llama la atención es que se incluyan las películas de Marco Berger, cuyo cine suele considerarse gay, queer o –como prefiero denominarlo– marica, ya que sobre todo en sus primeras películas –en especial, *Plan B* (2009), con la que se hizo conocido como director marica– sus personajes terminan reconociendo el deseo sexual que implica la camaradería entre amigos o, incluso, llevándolo a la práctica. Como si Berger retomara las narrativas del bromance de Rejtman y Acuña pero escenificara lo que en aquellas no se dice. Y es Marco Berger quien lee la película de Rejtman, sobre todo su final, desde una perspectiva marica y atribuye un sentido a esa ambigüedad sexual:

Creo que una de las películas que más me marcó en su momento cuando la vi fue *Rapado* de Martín Rejtman [...]. Lo que más me impactó es la escena final de la película. Se cruza con un personaje con el que se había cruzado muy al principio de la película en un solo momento [...]. Termina invitándolo a la casa de él, lo hace entrar a la habitación. Es un pleno desconocido, es realmente un desconocido. Tapa la luz que tiene al lado de la cama con un papel. Eso me hace acordar a la cita, al chico que lleva a la chica a su casa y tapa la luz como casi pensando que en un momento va a pasar algo, van a estar juntos, una cosa como de intimidad. Corta y ya la escena siguiente ellos están durmiendo juntos a la mañana, ellos durmiendo juntos en la misma cama [...] Y se despiertan y la magia para mí en ese momento es que están en calzoncillos (Berger, 2015).

Más allá de decidir si los encuentros casuales de Lucio son sexuales o no, quiero retomar esa idea de la “magia” a la que refiere Berger como un modo no de la interpretación narrativa de lo que ocurre en la película sino de la vinculación afectiva que como espectadorxs establecemos con la imagen. Esa “magia” que menciona Berger forma parte también de mi experiencia como espectador marica; y, junto a las películas de Acuña, de lo que podemos llamar un archivo de sentimientos maricas. Tomo el concepto de Ann Cvetkovich, que piensa al archivo de sentimientos como “una exploración de los textos culturales como depositarios de sentimientos y emociones, que están codificados no sólo en el contenido de los textos, sino en las prácticas que rodean a su producción y su recepción” (2018: 22).

En *Nadar solo*, Martín y Guille hacen todo juntos: la banda, la noche, incluso los expulsan juntos de la escuela y no le cuentan a sus padres. Pero en la película se teje, entre ambos, toda una serie de desencuentros: lo invita a dormir a la casa, pero no puede; quiere que lo acompañe, pero tiene que esperar a su hermano; van hacia un mismo lado, pero toman distintos micros. A Guille se lo ve en varias escenas junto a una chica, probablemente su novia, que puede ser motivo del alejamiento. Pero, como explica el propio Acuña,

... ojo que a Guille también se le cae todo cuando Martín decide irse. Lo primero que hace es preguntarle cuándo vuelve. Y lo siguiente es avisarle que la carta con la expulsión llega a la casa el lunes. En ese "mirá que tus viejos se enteran el lunes" le está diciendo "por favor no me dejes, que yo hoy tengo algo pero mañana puedo estar como vos y te voy a necesitar" (Acuña y Brega, 2003: 47).

Una noche Martín se encuentra por casualidad con Tomás (Tomás Fonsi), le pide fuego en la calle y ahí descubren que fueron a la primaria juntos. Terminan durmiendo en la casa de Tomás, cuyos padres están de viaje. A pesar de ser un encuentro casual (o, justamente, por serlo) se produce una enorme intimidad: charlan, duermen y al despertarse desayunan juntos. Cuando Martín se levanta, Tomás ya está preparando el desayuno, le reclama no haberlo despertado y éste

responde que lo intentó: “Dormí bien” es la explicación de Martín. Luego, la intimidad se vuelve incómoda cuando Martín quiere hacer planes para ese mismo día, pero Tomás busca excusas: es su cumpleaños y debe pasarlo con la familia, tiene un viaje familiar y no sabe cuándo vuelve. Cuando, luego, Martín va a buscarlo a su hermano a Mar del Plata, duerme también en la casa del amigo íntimo de éste, Lucas (Alberto Rojas Apel), en la misma cama en la que lo hacía su hermano.

Esa es la magia que entendemos como afecto, en esas amistades que no son tan amistades, en esas masculinidades que no son tan masculinas, en esa intimidad afectiva que desde la mirada heterocentrada debemos, sí o sí, diferenciar del amor sexual. Hay algo ahí de lo que Berger leyó en la película de Rejtman desde el límite difuso entre la amistad y el deseo sexual. Se juega algo ahí del orden del deseo y del placer, algo que es tremendamente íntimo y también corporal, aunque se trate de encuentros casuales, ocasionales.

Quiero pensar estas películas, entonces, desde los modos de afectación que propician, en relación a la forma en la que el cine como objeto puede provocarnos sentimientos que, aunque desviados por no adaptarse a la heteronorma, no son tampoco individuales y arbitrarios. Se trata, quizás, de un modo marica de dejarse afectar por el cine que permite conformar una comunidad afectiva, mediante los sentimientos que irradia y une un objeto de la cultura, en este caso un puñado de películas, entre las que se encuentran las de Ezequiel Acuña.

Desde esta perspectiva, no interesa tanto la interpretación analítica que se pueda hacer sino, más bien, el modo de afectación que permite, ya que, como comenta Cvetkovich (2012: 4), la naturaleza somática o sensorial de los sentimientos hace que no sean conceptos cognitivos. Los objetos culturales –en particular la imagen cinematográfica– tienen la capacidad de producir afectos, mundos, relaciones sociales, que van más allá del sujeto individual (Depetris Chauvin, 2019: XVII y 12). Para Elena del Río (2008: 15), la performance afectiva que genera la imagen cinematográfica es una fluctuación de grados de intensidad

entre dos series de imágenes, las que explican la estructura narrativa y las que la desestabilizan, la desorganizan. En ese sentido, es claro que el cine de Acuña o el de Rejtman no es considerado parte del (incipiente quizás) cine gay o queer argentino, pero sí genera una cultura afectiva que no es heteronormativa. Y este es quizás uno de los puntos más interesantes: no se trata de la representación homosexual, gay, queer o marica, sino de los sentimientos que una película genera en tanto objeto. Al margen de la idea molar de identidad se podría decir que la desestabilización de las identidades fijas se da a nivel más bien molecular. Se trata de la disolución de la unidad y el sentido interpretativo, representacional, intencional, y la producción de una comunidad capaz de afectarse por las imágenes. Como dice del Río, “affective intensity often stretches and deforms signifying and ideological systems beyond recognition” (2012: 17).

De hecho, la perspectiva afectiva implica anular ciertos dualismos como el de la mente y el cuerpo y el del pensamiento y el sentimiento, y esto es lo que podemos encontrar en las palabras de Berger, y en esa “magia” que sintió con *Rapado* de Rejtman, con la que yo también me puedo sentir identificado desde mi mirada de esa película y del cine de Acuña. Cuando Martín y Tomás duermen juntos en *Nadar solo*, por ejemplo, la puesta en escena genera una intimidad que rompe con las separaciones racionales entre amistad, amor, deseo y sexualidad. Como comenta Acuña, en esa escena, Nicolás Mateo y Tomás Fonsi efectivamente estaban durmiendo juntos (Acuña, Lerman y Villegas, 2004: 169). Y, como le ocurre a Berger con la escena final de *Rapado*, para mí en esa intimidad hay algo más que el bromance, entendido como únicamente una relación de amistad. Porque lo que opera ahí es mi propio archivo de sentimientos y lo que también para mí significaba, de adolescente, dormir con un amigo.

Lo que reconozco es la misma magia que experimenté yo, es decir, una experiencia marica compartida, quizás una estructura de sentimiento al modo williamsiano. Desde esta perspectiva es desde la que quiero pensar el bromance

y las relaciones homosociales en los tres primeros largometrajes de Ezequiel Acuña, *Nadar solo* (2003), *Como un avión estrellado* (2005) y *Excursiones* (2009).

Algunas remeras de Morrisey

El primero en vincular –en una nota en el Suplemento Soy de *Página/12* del 2010– el tercer largometraje de Acuña, *Excursiones*, con el género del bromance, del que se estaba hablando mucho en esos momentos respecto de la nueva comedia norteamericana, fue Diego Trerotola -otro marica cuyas lecturas desviadas me hacen sentir muchas veces menos sola. En *Excursiones*, Martín (Alberto Rojas Apel) y Marcos (Matías Castelli) –que habían sido amigos durante la secundaria– se reencuentran, ya adultos y luego de 10 años de no frecuentarse, con el motivo de llevar adelante el guion de una obra teatral. La película se centra, como en el bromance, en la relación entre ambos. Poco a poco se va develando la razón del alejamiento, en principio a partir de una ausencia, ya que en realidad de adolescentes eran tres, pues hay un amigo en común que ya no está, Lucas. Al final de la película sabemos que éste se suicidó y que Martín no podía contárselo a Marcos y eso quebró la relación y los alejó.

Es importante destacar, en principio, que en tanto bromance homosocial no hay una mujer de por medio que sublime el posible deseo entre ambos o se convierta en tercera en discordia, tal como suele ocurrir en las relaciones homosociales (Sedgwick, 1998: 27). Lo que los alejó en un primer momento fue la muerte de Lucas y el ocultamiento de su suicidio. Pero en la película los celos estallan también con la incorporación de un nuevo tercero a la relación, Maxi (Martín Piroyansky). Actor y bailarín, Maxi les presta su casa para los ensayos y termina involucrado en el proyecto. Pero establece una relación más estrecha y de más complicidad con Martín que con Marcos y eso deviene en escenas de celos y genera momentos de tensión. Luego, hacia el final de la película, van a hablar con un posible director para la obra de teatro, Santiago Maciel (Santiago Pedrero), pero éste le hace una propuesta únicamente a Martín, incitándolo a

abandonar el proyecto en común con su amigo. Marcos, celoso, le dice que no lo quiere ver más. Pero al día siguiente vuelven a hablar del proyecto en común, ya de un modo que deja en claro que no se trata más que de una excusa para pasar tiempo juntos.

Hay una escena que, si bien es un descargo humorístico no exento de cierta melancolía, resulta importante destacar: la discusión por la remera de Morrissey. Marcos le discute a Martín que la remera que tiene puesta era la de él, ya que ambos –junto a Lucas– se habían comprado la misma de jóvenes en un recital. Por un lado, como destaca Trerotola (2010), es interesante que se trate de Morrissey, un ícono pop-gay o sexualmente ambiguo. Por otro lado, esta discusión indica un nivel de intimidad que bien puede ser solamente amistosa (tres amigos se compraron la misma remera) o algo más (se prestaban la ropa, al punto de no saber qué era de cada uno). Es el tercer encuentro entre ambos y resulta la escena quizás más homoerótica. Marcos le levanta el cuello de la remera a Martín cuando éste se agacha para revisar el talle y ver que es L, luego le pide que levante el brazo para revisar si tiene o no un agujero en la manga. “Somos amigos. Antes compartíamos las cosas, todo” “Yo también tengo cosas tuyas en mi casa”, le dice Marcos. “¿Qué cosas más tenés?”, le pregunta Martín. Pero la charla incómoda es interrumpida por Nacho.

Romina Smiraglia (2015) analiza el vínculo homosocial en *Excursiones* (2009), pensándola en relación al bromance, es decir, como una forma del amor fraternal entre amigos. Para Smiraglia: "El foco no está puesto en la construcción del bromance, sino en su fracaso y la posibilidad, o no, de ser reconstruido" (2015: 17). Para ella la película "transita sin una red de contención por las dificultades de construir, mantener y vivir plenamente una gran amistad -una forma del amor-entre varones" (2015: 18). Sin embargo, si lo pensamos desde la homosociabilidad (marco teórico que también usa Smiraglia), la relación implica un vínculo sexual elidido. Lo que me interesa –pensando desde el concepto de Bromance y el de homosociabilidad– es la producción y reproducción de la (cis)

heterosexualidad masculina. En lugar de una gran amistad, me interesa leer en el Bromance los lazos de camaradería entre varones cis heterosexuales como la elisión del deseo sexual. Una elisión que como espectadorxs maricas podemos reponer.

Dije varones heterosexuales e inmediatamente me puse a pensar si efectivamente lo son. La película, como ocurría con Lucio en *Rapado*, no nos da indicios de orientación sexual. De hecho, el nivel de intimidad se manifiesta en las expresiones de ternura y de delicadeza que van a contrapelo de los estereotipos de masculinidades cis heterosexuales. Las miradas y constantes escenas de celos de Marcos bien podrían sugerir otra cosa. Y es que, si retomamos a Sedgwick, heterosexualidad y homosexualidad no son binarios, sino que forman parte de un *continuum* que el patriarcado rompe, vuelve discontinuo, a los efectos de sostener el sistema de opresión. En este sentido, la homosexualidad “no es un afuera absoluto de la heterosexualidad, sino un afuera interno a su propio funcionamiento y definición” (Córdoba García, 2005: 50). Otra vez, la imposibilidad de considerar la relación entre Martín y Marcos como sexual es parte del heterosexismo que rige nuestra mirada sobre el cine. Otra vez, una desviación, una sobreinterpretación. Otra vez, no hay pruebas, no hay gestos que nos indiquen sin lugar a dudas que se trata de una relación sexual. Nuestro modo de afectarnos por la película -el mío, el de Trerotola, el de Berger quizás- resulta, más bien, alternativo, desviado. Un exceso. Y es ese exceso, esa desviación, la que permite construir un archivo de sentimientos.

También hay una remera de Morrissey en el primer largometraje de Acuña, *Nadar Solo* (2003). Martín le reclama a su madre la remera que era de su hermano Pablo, pero ni ella ni su padre parecen interesarse o entender y Martín termina recuperándola de la basura. Esto marca el inicio de la búsqueda de su hermano Pablo, trama que va en paralelo a la relación que tiene con Guille, antes mencionada. Como en *Excursiones*, hay una relación homosocial y también una

ausencia, un fantasma, sobre el que mucho no se habla, pero que parece obsesionar cada vez más a Martín o bien lo fascina descubrir qué fue de su hermano, cómo es su vida. Diego (Gerardo Chendo) lo llama para darle una caja con cosas de su hermano, con quien antes vivía, ya que va a alquilar el departamento. Ahora a esa casa se muda una pareja, cuya única e insistente preocupación parece ser el color de las paredes. Y el problema es, justamente, la pared en la que Pablo pegaba con chinchas dibujos y fotos, como ahora tiene en su cuarto Martín. En la pared queda el rastro de su hermano, en forma de agujeros, que habrá que arreglar con enduido. La preocupación por la estética de la pared es simétrica a las preocupaciones de los padres de Martín: su madre (Mónica Galán) sólo quiere que su hijo le avise si llega tarde (lo irónico es que de su hijo mayor no tienen noticias desde hace dos años y parece ser algo de lo que no se habla), su padre (Manuel Callau) sólo se interesa por el grupo de *squash*, por hablar de los hijos de sus amigos y porque Martín elija qué carrera quiere estudiar, sin enterarse de que en realidad fue expulsado de la escuela y, por lo tanto, ese año no se recibirá. Pablo se fue hace dos años y no se sabe nada de él, sólo habló cuatro veces con los padres en ese tiempo. Martín le pregunta a su ex novia, pero tampoco sabe nada. Estaban en pareja cuando él se fue y desde entonces habló una sola vez. Sólo sabe que estaba trabajando en un acuario en Mar del Plata porque un amigo se lo cruzó. La fuga de Pablo se vuelve, cada vez más, un misterio. Dejó a su novia y se fue a Mar del Plata. El hermano de Tomás le cuenta, además, que era raro, que era muy amigo de Lucas –con el que pasaba mucho tiempo– pero éste se mudó con su familia a Mar del Plata antes de terminar la secundaria. ¿Se habrá fugado a Mar del Plata en busca de Lucas?

A mí se me ocurría, la primera vez que la vi, que el hermano se había alejado de la familia para llevar una vida marica con Lucas, o quizás con otros. Y que en la búsqueda de Pablo por parte de Martín estaba también la de su sexualidad, la

de su relación con Guille. La película, claro, no nos da estas respuestas. El misterio de Pablo y de la fascinación de Martín con él quedan irresueltos.

Los fugados

En *Como un avión estrellado* (2005) también tenemos relaciones entre amigos durante la adolescencia. La película sigue de cerca la historia de Nico (Ignacio Rogers), cómo se enamora de una chica, Luchi (Manuela Martelli), e intenta conquistarla. Pero esta historia, que termina en fracaso, está tensionada con otras dos relaciones, la de Nico con su amigo Santi (Santiago Pedrera), por un lado, y con su hermano Fran (Carlos Echevarría), por otro. Es interesante notar cómo eso que leemos como enamoramiento heterosexual poco tiene de diferente de una amistad. No hay deseo sexual en Nico, sino, más bien, interés por estar con ella, por compartir momentos. Nada diferente de lo que le pasa con Santi. A pesar de que la adicción y delincuencia de éste lo va alejando, Nico realiza grandes pruebas de amor por su amigo aceptando formar parte de sus actos delictivos. Se trata de un amor fraternal entre amigos, deberíamos pensar, en donde no hay nada sexual, pues es otro tipo de amor. Aunque en la película no podamos notar esa diferencia. Lo cierto es que, en tanto historia de amor, trágica o fracasada también, le gana en la narración a la que intenta llevar adelante con Luchi. Según el propio Acuña, el guion "se escribió como una historia de amor". Y agrega:

Como termina *Nadar Solo* arranca esta película: con una historia de amor. Estoy desarrollando una historia de amor y siento la mayor empatía con alguien que no forma parte de ese amor. O sea, durante el rodaje me di cuenta de que la historia de amor me interesaba menos que la historia de Santiago o la del hermano de Nico (Acuña et al. 2005: 16).

Tanto Santi como Fran son influencias negativas para Nico. Santi, por ejemplo, no deja de darle consejos para conquistar a Luchi, pero éstos son un tanto violentos, impracticables para Nico. Al mismo tiempo, la narración deja afuera

cualquier relación amorosa de Santi, no sabemos nada de ese aspecto de su vida, por tanto, no entendemos si los consejos son honestos o son sólo un intento por separar a Nico de Luchi o, quizás, una manifestación de la homosociabilidad, de la acentuación de los rasgos de masculinidad viril para mantener firmes los límites de la heteronormatividad.

La otra influencia negativa es la de su hermano Fran. Como hermano mayor y con padres muertos, Fran lleva una vida de adulto, preocupado por el negocio familiar y por vincularse con los amigos de su padre. Como afirma el mismo Acuña: "Había también cierta ambigüedad sexual: no habla de mujeres, no habla de nada. ¿Qué hace? Se dedica a una veterinaria, a una casa de mierda y juega al squash con los amigos del padre. Es tristísima esa vida." (Acuña et al. 2005: 17). Es un personaje en algún punto vacío, la ambigüedad sexual a la que refiere el propio Acuña tiene que ver con que se construye de acuerdo con los otros, en relación a los otros, intentando ser una figura vicaria de su padre, después de que éste muere, incluso tratando de educar a Nico como si fuera su hijo. Representa, en este sentido, la corrección, la encarnación de la ley paterna y, por tanto, un personaje gris con una vida falsa, adquirida, copiada, de la que no se puede fugar. De ahí su ambigüedad sexual, que nos permite también pensarlo (sentirlo, quizás experimentarlo) como un personaje que no ha salido del armario.⁵

La película finaliza con la separación de los dos amigos. Nuevamente en la playa, esta vez en Chile, Santi le pide disculpas a Nico, pero éste no escucha porque está con los auriculares, se queda dormido en la playa y cuando despierta ya no puede encontrar a Santi. Quizás haya algún suicidio sugerido (como el de Lucas

⁵ Esa ambigüedad sexual es la que Acuña destaca del padre de Lucio en *Rapado* (Horacio Peña), a diferencia del padre de Martín en su película *Nadar solo*: "En ese sentido, me gusta más el Horacio Peña de *Rapado*, que era un tipo del que no sabías si tenía sexo con la mujer, si salía con otro tipo, o qué era lo que hacía" (Acuña, Lerman y Villegas, 2004: 162). Fran, en *Como un avión estrellado*, como una figura que ocupa el lugar del padre, sí se construye desde esa misma ambigüedad sexual.

en *Excursiones*) o, nuevamente, un nomadismo que hace que se le pierda el rastro (como con Pablo, el hermano de Martín, en *Nadar solo*).

Esa fuga, ese devenir imperceptible (porque simplemente sale de cuadro, ya no lo vemos) se puede pensar en vinculación con las figuras ausentes en las otras dos películas. Para Aguilar, el cine argentino de la generación de Rejtman plantea dos direcciones en relación con la idea de familia y la desintegración de ese mundo. Por un lado, el sedentarismo implica la permanencia en el orden familiar y “un proceso de disgregación y una inmovilidad, una parálisis y un letargo” que genera “la descomposición de los hogares” (2010: 41). El nomadismo, por otro lado, significa “la ausencia de hogar, la falta de lazos de pertenencia poderosos (restrictivos o normativos) y una movilidad permanente e impredecible” (2010: 41).

Los personajes, sobre todo en las dos primeras películas, duermen mejor fuera de sus hogares, de sus camas, en casa de amigos o incluso en la calle, en la playa. Son personajes que no se sienten a gusto en el hogar, pero –como en *Rapado*– tampoco logran fugarse con éxito. Estos intentos infructuosos de fuga se montan sobre otras historias que quedan por fuera del esquema narrativo, que ya ocurrieron o simplemente no se muestran, que constituyen una pre-historia (Pablo en *Nadar Solo* e incluso Lucas en *Excursiones*) o post-historia (Santi en *Como un avión estrellado*), leídas quizás como suicidios pero que son formas de devenir imperceptible. Lo cierto es que Lucas en *Excursiones* sí se suicida, pero a Santi en *Como un avión estrellado* simplemente se le pierde el rastro y la película termina, no sabemos sobre su fuga porque no se narra, como la de Pablo en *Nadar solo*, a quien sus padres nunca mencionan, como si no existiera más que para Martín, que emprende el intento de reconstruir su historia después de sacar la remera de Morrissey de la basura. Son figuras, en los tres casos, que se vuelven imperceptibles, fantasmáticas, como el devenir homosexual.

Al analizar un poema de Elizabeth Bishop, José Esteban Muñoz sostiene que “estar perdidx no es esconderse en un closet ni performar un simple acto de desaparición (ontológica); es alejarse del camino de la heterosexualidad [...]. Perderse, en ese sentido queer en particular, es renunciar a tu papel (y el privilegio subsiguiente) en el orden heteronormativo” (2020: 145-6). Esa es la lectura que yo hice de estas figuras cuando vi las películas, así es como experimenté esas ausencias, como fugas del orden familiar y de la heterosexualidad.

Sara Ahmed, a su vez, considera a la familia como un objeto feliz, “hacia el cual se dirigen los buenos sentimientos y que ofrece un horizonte de experiencia compartido” (2019: 96-7), porque la felicidad –como institución u objeto social y como dispositivo normalizador– es lo que se obtiene por desear de la manera correcta (2019b: 84), es decir, heteronormativa, si pensamos en el doble significado de la palabra *straight*. En este sentido, la fuga de Lucio en *Rapado*, de Santi en *Como un avión estrellado*, de Pablo en *Nadar solo* o de Lucas en *Excursiones*, es también una fuga del orden familiar y de la familia como dispositivo normalizador, por tanto, en nuestra lectura marica, una fuga de la heterosexualidad.

Si los sentimientos maricas implican, como explica Sara Ahmed, la idea de la incomodidad respecto a “los guiones de la existencia heteronormativa” (2015: 232), las fugas de estos personajes nos permiten identificarnos (afectarnos) en relación a nuestras propias fugas de la heterosexualidad. Para Ahmed, “el confort se da como efecto de que los cuerpos puedan ‘hundirse’ en espacios que ya tomaron su forma”. La incomodidad, por tanto, es “un efecto de cuerpos que habitan espacios que no adoptan o ‘extienden’ su forma” (2015: 234). En este sentido, se puede considerar que el sentimiento de incomodidad “es precisamente verse afectada por lo que persiste en moldear cuerpos y vidas. Por lo tanto, la incomodidad no se refiere a la asimilación o a la resistencia, sino a habitar las normas de manera diferente” (Ahmed, 2015: 238).

Los personajes de Acuña no se sienten cómodos en la masculinidad hegemónica. Esa incomodidad de los protagonistas, de Martín en *Nadar Solo*, de Nico en *Como un avión estrellado* o de Martín y Marcos en *Excursiones*, tensionados entre la fuga y la normalidad, es quizás la que como espectador me resulta acogedora. Es una incomodidad en la que puedo hundirme, que puedo moldear con mi forma. Una incomodidad cómoda. Hay también en ellos una fuga de la idea de familia y de la futuridad. Si hay planes a futuro –seguir trabajando en la obra de teatro, buscar una escuela nueva en la que anotarse luego de la expulsión– no son en el marco de la familia o la futuridad reproductiva, sino con amigos (o más que amigos) o a partir de planes para alimentar el amor. Aunque se trate de un amor al que no podemos llamar amor porque no se asocia con la familia nuclear y la reproducción del orden heteroentrado. Acuña en una entrevista afirma respecto de su primera película:

Había una cosa que quería transmitir, que creo que no se nota mucho, y es esa amistad que se construye al cursar con alguien el colegio primario y después cambiarse de escuela juntos para hacer el secundario. Es esa amistad en la que estás tan unido que hace que te preguntes qué hacés si tu amigo se va del colegio, ¿te cambiás con él o no te cambiás? En la escena de la escuela lo que yo quería era eso, “aprendimos a nadar, fuimos a este colegio juntos, nos echaron juntos, hicimos todo juntos” (Acuña y Brega, 2003: 47).

Quizás también las primeras experiencias sexuales fueron así, entre amigos. En *Plan B* de Marco Berger –película que, como dijimos, puede pensarse como reinterpretación del bromance de *Rapado* o de las películas de Acuña– cuando los protagonistas reconocen su deseo sexual mutuo y están por tener relaciones sexuales, uno de ellos se arrepiente y, para explicarlo, le dice: “Me flashea un poco todo pero sé que no. No tenemos doce años”. Esta frase, dicha medio al pasar, pone de manifiesto hasta qué punto la vida adulta compartimenta el deseo y el amor, lo reubica en la heteronormatividad y los ideales fantasmáticos de la adultez, como la formación de una familia, nuclear, heterosexual. La fuga del

deseo y del placer, parecería decir este personaje, es sólo posible como juego de niños y adolescentes.

Las películas de Acuña se instalan en esa zona de transición entre la adolescencia y la adultez y en torno a esa frontera producen una sensación de angustia, de vacío, de soledad y de ausencia. Vuelvo a traer, para vincular con lo que dice Acuña, la lectura de Berger de la película de Rejtman, los sentimientos que despierta la escenificación de dormir con un amigo:

Eso a mí me trae como una emoción, una sensación, primero entre la amistad de la cosa de dormir con un amigo y después de lo que para mí significaba dormir con un amigo que –más en la adolescencia donde estaba todo mezclado– yo siempre estaba entre la duda, el límite, qué amigo mío era amigo y qué amigo mío jugaba, jugueteaba conmigo, por la edad o por lo que sea (Berger, 2015).

Esa “emoción”, esa “sensación”, esa “magia” es con la que algunxs espectadores maricas nos podemos sentir identificadxs. Y desde esa sensación, ese afecto, podemos leer algo más en las películas, una fuga de la heterosexualidad tensionada con la adultez heteronormativa. Mis primeras relaciones sexuales fueron, también, con mis amigos. Fueron seguramente un juego, un ensayo, una experimentación que debía tener un final, un cierre, en lo inmediato. Nuestra heteronormatividad nos indicaba que eso era sólo un sucedáneo, un descargo vicario de la relación heterosexual que vendría a consolidar, luego, nuestra vida adulta. Claro que para mí no fue así. Pero para mis amigos de aquel entonces sí. Compartíamos los mismos juegos sexuales entre amigos, pero el único que, luego, ya adulto, devino marica, fui yo. Y de algún modo que quizás no termino de descifrar –probablemente porque no se trate de una aprehensión cognitiva, sino de una afectación que es más bien somática, corporal– las películas de Acuña me remiten a esa época, a esas sensaciones y al trauma de la vida adulta.

Volvamos al bromance. Para DeAngelis, el aspecto más rico y complejo de lo que el bromance revela es justamente que la vigilancia heteronormativa nunca

es del todo exitosa y permite la apertura de flujos de deseo inesperados e inadvertidos. Según DeAngelis, muchas narrativas de bromance evidencian que la heterosexualidad es a la vez un objetivo a sostener y un malestar, una incomodidad (DeAngelis, 2014: 15). El bromance se convierte, así, en una forma de la heteronormatividad, porque rompe con el continuum entre homosociabilidad y homosexualidad, porque sublima el deseo sexual y lo convierte en amistad, en camaradería y, por qué no, en patriarcado heterocis.

En definitiva, como dice Paul B. Preciado, “fue necesario cerrar el ano para sublimar el deseo pansexual transformándolo en vínculo de sociabilidad”, “para que la energía sexual que podría fluir a través de él se convirtiera en honorable y sana camaradería varonil, en intercambio lingüístico, en comunicación, en prensa, en publicidad, en capital” (2009: 136). La masculinidad hetero cis, para Preciado, se funda en la castración anal, como “el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad” (2009: 136). En este sentido, mi lectura de estas películas parte del bromance pero va más allá, intenta quedarse en esos intersticios entre el amor, el deseo y la amistad, para sexualizar, también, la mirada. No se trata de sobreinterpretar si hay o no relaciones sexuales, roce, tensión sexual o deseo reprimido, sino marcar esa zona indecible en la que el amor, la amistad y el placer comparten una frontera, mas no un límite, aquello que la vida adulta y la identidad molar compartimentan o, en otras palabras, vuelven discontinuo mediante la castración anal.

Si nos corremos un poco de la noción del deseo y pensamos en la idea de placer, tal como lo entendía Foucault, aquel que, como explica Roberto Echavarren, “está menos colonizado que el deseo por un saber. Puede prescindir de las palabras. No es preciso hablar del placer para que se realice. Nadie necesita explicarlo para experimentarlo” (2014: 142), entonces podemos pensar que es eso, justamente, lo que encontramos en estas películas, no un deseo sexual definido, compartimentado, colonizado por saberes, sino el placer (ya no importa si sexual o no), el mismo placer que como espectadorxs maricas,

experimentamos al mirarlas y sentirnos identificadxs con esas vidas que, para nosotrxs, son también maricas. Y, por eso, conforman un archivo de sentimientos.

Bibliografía

Acuña, Ezequiel y Nazareno Brega (2003). "Mar del Plata era especial" (entrevista a Ezequiel Acuña) en *El amante cine*, año 12, número 133 (Mayo), 46-7.

Acuña, Ezequiel, Milagros Amondaray, Juan Manuel Domínguez, Juan Pablo Martínez y Agustín Masaedo (2005). "Música para aeropuertos" (Entrevista a Ezequiel Acuña) en *El amante cine*, año 14, número 161 (octubre), 16-18.

Acuña, Ezequiel, Diego Lerman y Juan Villegas (2004). "Los no realistas (conversación)" en *Kilómetro 111 (Ensayos sobre cine)*, número 5 (noviembre), 153-169.

Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.

-----(2019). *Fenomenología Queer. Orientaciones, objetos, otros*. Barcelona: Bellaterra

Berger, Marco (2015). "Directores x Directores: Marco Berger", Estudio TV - SUTERH - FATERyH - Tecnópolis 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=37I3FOoDB9w> (Acceso en: 26 de abril de 2021).

Campero, Agustín (2014). *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento.

Carri, Albertina y Oscar Ranzani (2015). "Priorizamos lo disruptivo" [Entrevista a Albertina Carri]. *Página/12*, 8 de julio de 2015. Disponible en:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-36011-2015-07-08.html>

(Acceso en: 26 de abril de 2021)

Córdoba García, David (2005). "Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad" en David Córdoba, Javier Sáez y Francisco Javier Vidarte (editores), *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona/Madrid: Egales, 21-66.

Cvetkovich, Ann (2012). *Depression. A public feeling*. Durham & London: Duke University Press.

____ (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra

DeAngelis, Michael (2014). *Reading the bromance: homosocial relationships in film and television*. Detroit: Wayne State University Press.

Del Río, Elena (2012). *Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Depetris Chauvin, Irene (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Mountain View: Creative commons.

Doty, Alexander (2000). *Flaming classics. Queering the film canon*. New York: Routledge.

Echavarren, Roberto (2014). "El placer y el deseo: Michel Foucault y Gilles Deleuze" en *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*. Montevideo: La flauta mágica, 127-148.

Haraway, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Oubiña, David (2005). "Martín Rejtman: el cine menguante" en Martín Rejtman, *Rapado, Silvia Prieto, Los Guantes Mágicos, Dolí vuelve a casa*. Buenos Aires: Colección Cine Malba.

Preciado, Paul B. (2009). "Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual" en Guy Hocquenghem y Paul B. Preciado, *El deseo homosexual (con Terror anal)*. Barcelona: Melusina.

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

-----(1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.

Smiraglia, Romina (2015). "Nuevas formas de la homosociabilidad en el cine argentino contemporáneo: el *bromance* como estrategia en *Excursiones* (de Ezequiel Acuña)" en *Imagofagia*, número 11 (abril). Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). Disponible en:

<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/753> (Acceso en: 26 de abril de 2021)

Trerotola, Diego (2010). "El amor de los muchachos" en Suplemento "Soy" de *Página/12*, 8 de enero de 2010. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1166-2010-01-08.html> (Acceso en: 26 de abril de 2021)

* Atilio Raúl Rubino es Profesor y Doctor en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (FaHCE-UNLP). Se desempeña en dicha institución como ayudante diplomado de la cátedra de Introducción a la Literatura y como Investigador en formación del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS). Es también Becario posdoctoral de CONICET y forma parte del equipo docente de diferentes carreras de posgrado. Sus temas de investigación se centran en las representaciones literarias y cinematográficas de la disidencia de sexo-género. E-mail: atiliorubino@yahoo.com.ar