

¡Bang! ¡Bang! Estás liquidado: Masculinidades, virilidad y «gatillo fácil» en el cine del conurbano bonaerense contemporáneo

¡Bang! ¡Bang! You're done: masculinities virility and «trigger-happy» in contemporary cinema of conurbano bonaerense

Lencina, Victoria Julia

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Historia del Arte y Latinoamericano «Luis Ordaz», Argentina

lencina.victoria@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-4331-9858>

Resumen

Este artículo analiza la representación del «gatillo fácil» como práctica de la competencia viril en las películas de ficción *Vikingo* (José Celestino Campusano, 2010) y *Fango* (José Celestino Campusano, 2014). Como contrapunto, se recuperan los documentales *Pibe chorro* (Andrea Testa, 2016) y *Orione* (Toia Bonino, 2017) que abonan a la configuración del «gatillo fácil» como un asunto de violencia institucional. Sostenemos que tanto en la ficción como en el documental esta problemática social se representa como una escena de duelo, en la que varones se enfrentan a muerte para corroborar su virilidad y hacer justicia. Para poner a prueba esta hipótesis, se focaliza el análisis en el empleo de planos detalle de animales y de armas, los patios de atrás como escenarios de duelo, el montaje que alterna primeros planos de rostros maternos afligidos con close-up de jóvenes que portan gorras con visera y el uso de planos fijos de cuerpos fallecidos en los filmes mencionados.

Palabras clave: cine argentino, imaginarios sociales, gatillo fácil, estereotipos, virilidad.

Abstract

This article analyzes the representation of the «trigger-happy» as a practice of virile competition in the fiction films *Vikingo* (José Celestino Campusano, 2010) and *Fango* (José Celestino Campusano, 2014). As a counterpoint, the documentaries *Pibe chorro* (Andrea Testa, 2016) and *Orione* (Toia Bonino, 2017) are examined, which contribute to the configuration of «trigger-happy» as a matter of institutional violence. We argue that in both fiction and documentary this social problematic is represented as a duel scene that introduces men who confront each other to the death to assert their virility and deliver justice. To test this hypothesis, we focus on the use of detail shots of animals and weapons, the backyards as mourning scenes, the montage that alternates close-ups of grieving maternal faces with close-ups of young men wearing visored caps, and the use of still shots of dead bodies in the aforementioned films.

Keywords: argentine cinema, social imaginaries, trigger-happy, stereotypes, virility.

Recibido: 4 de julio de 2025 – **Aceptado:** 9 de mayo de 2026

1. Punto de partida: Dar la discusión

Hay una obsesión que recorre las imágenes promovidas por el cine universal: un hombre portando un arma de fuego.¹ Un molde que da forma y consistencia a la cristalización de un imaginario que enlaza masculinidades con la virilidad. *Asalto y robo a un tren* (Edwin S. Porter, 1903), considerada la primera película del género *western*, es reconocida por el plano-emblema² de un forajido que en una actitud desafiante mira y dispara a la cámara —al público—. *Nobleza gaucha* (Ernesto Gunche, Eduardo Martínez de la Pera y Humberto Cairo, 1915), hito fundacional de la *gauchesca* argentina, incluye un plano detalle del arma que empleará el estanciero para disputar el amor de la joven María (Margot Segré). *El enemigo público* (William A. Wellman, 1931), filme representativo del cine de gánsteres, clausura con la secuencia de un feroz tiroteo en el que el mafioso Tom Powell (James Cagney) cae derrotado portando revólveres en ambas manos. Las sagas de acción *Rambo* (Ted Kotcheff, 1982), *Duro de matar* (John McTiernan, 1988) o *John*

Wick (Chad Stahelski, 2014) tienen como protagonistas a hombres que no le temen a la muerte, ejecutan pistolas infalibles y son invencibles como Aquiles.

El cine de los primeros tiempos, tanto a nivel mundial como local, activa una producción de imágenes y de sentidos que serán una constante y un cliché característico de los géneros cinematográficos mencionados: el *western*, la *gauchesca*, las películas de gánsteres y de acción. La piedra angular de esa repetición se encuentra en el uso del plano medio o americano de un hombre portando un arma a la altura de la zona genital. Si repasamos los casos citados localizamos que los protagonistas se baten a duelo para amenazar, imponer respeto, suprimir a un adversario, luchar por el amor de una mujer, garantizar el orden, impartir justicia, ganar territorios y demostrar fuerza. En definitiva, disputar sentidos sobre las virtudes por las cuales un varón debe ser admirado y respetado. Dimensiones de una figura que pisa una imaginación pública: masculinidad y virilidad, asunto empastado.

Interrumpimos la escena para dar una discusión, ¿de qué está hecho un imaginario? ¿Qué espectros, continuidades, desvíos y rupturas lo componen? ¿Cómo mira el cine la relación entre masculinidades e instituciones? Justicia, ¿cuál es tu educación sentimental? Arrojar la piedra del escándalo implica reconocer y retomar casos cinematográficos que abren un abanico de preguntas y conforman un punto de partida, no de llegada.

Rebelde sin causa (Nicholas Ray, 1955) y *La ley de la calle* (Francis Ford Coppola, 1983) finalizan con escenas de lo que en la Argentina se denomina «gatillo fácil».³ En ambas películas, los varones son considerados valientes, y no «gallinas»,⁴ cuando aceptan participar de un enfrentamiento armado entre pandillas, sabiendo que ponen en riesgo su integridad física. En ambos filmes se introduce una problemática vinculada al control de las conductas juveniles consideradas anómalas, apáticas y marginales. La resolución del conflicto, plasmado en el binarismo mundo adulto en tensión con el universo juvenil, tiene como destino la intervención de las

instituciones de seguridad. La policía toma cartas en el asunto: en un principio, intenta regular los comportamientos mediante la persecución y el asedio y, cuando comprueba que las piezas siguen zafándose de lugar — casi como si no quedara otra alternativa—, pasará a garantizar la convivencia social mediante la muerte.⁵

Apretar el dedo en la llaga del vínculo entre masculinidades e instituciones nos conduce a seguir la ramificación que se extiende de la muerte como problema público. Complejizar el debate incluye, ante todo, la identificación de que en todas las películas citadas hasta el momento hay hombres, y no siempre son policías, que disparan fácilmente a otros. En *Rebelde sin causa*, hay una disputa entre dos varones que se desarrolla en una carrera de autos en la cual Buzz (Corey Allen), líder de una banda juvenil, muere tras caer de un acantilado. En *La ley de la calle*, se produce una pelea que pone en peligro la vida de Rusty James (Matt Dillon), por lo que su hermano, el Chico de la Moto (Mickey Rourke), asesina con su vehículo a un joven en un acto

de venganza. El duelo configurado como territorio enlazado con la muerte involucra a hombres que se enfrentan para demostrar y corroborar su genitalidad controlada y dominante, sus destrezas y su virilidad.

Como examina Raewyn Connell (1997), las masculinidades son configuraciones de género que se practican en el ámbito social, individual, institucional y simbólico. La autora subraya que esas prácticas están atravesadas por relaciones de poder que definen una masculinidad hegemónica. Esta funciona como modelo normativo, afianza la legitimidad del patriarcado y «garantiza (o se toma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres» (Connell, 1997: 39). Patricia Montenegro resalta que, entre los propios varones, se sostienen relaciones de dominación y subordinación, y destaca la presencia de «masculinidades que solo existen como exclusiones. La debilidad, la delicadeza, la ternura, la blandura, la irresolución y otras características ligadas al afeminamiento, por ejemplo, son señales de masculinidades

excluidas» (Montenegro, 2008: 306). Por su parte, Michael Kimmel postula que los varones intentan seguir patrones, conductas, valores y símbolos culturales que denotan virilidad y que los erigen en verdaderos hombres: «La definición hegemónica de la virilidad es un hombre en el poder, un hombre con poder y un hombre de poder. Igualamos la masculinidad con ser fuerte, exitoso, capaz, confiable y ostentando control» (Kimmel, 1997: 51). Pensamos, entonces, el duelo como territorio para la perpetuación del poder que unos hombres tienen sobre otros y que los hombres tienen sobre las mujeres (Kimmel, 1997).

Hay un asunto que insiste en las producciones audiovisuales argentinas a partir de la década de los noventa: el patio de atrás de la democracia nacional. En un contexto de cierre de fábricas y empresas, privatizaciones de servicios públicos, desempleo y crecimiento estructural de la pobreza y de la inseguridad,⁶ se empiezan a generar imágenes de varones jóvenes y marginales ligados a la muerte. Ficciones como *Labios*

de churrasco (Raúl Perrone, 1994), *Graciadió* (Raúl Perrone, 1996), *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, 1997), *5 pal' peso* (Raúl Perrone, 1998), la serie *Okupas* (Bruno Stagnaro, 2000), *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002) y *El polaquito* (Juan Carlos Desanzo, 2003) incluyen escenas de persecución y asedio policial y de «gatillo fácil» como prácticas de prevención del delito y el crimen, pero sobre todo como modalidades de control de las conductas juveniles consideradas apáticas y anómalas.

Los desechos provenientes de la última dictadura cívico-militar emergen a la superficie para recordar una práctica asociada a la desaparición forzada, la tortura y el asesinato. Decir «gatillo fácil» en la Argentina es, coloquialmente, otro modo de enunciar casos de violencia institucional como las detenciones arbitrarias, el uso desmedido de la fuerza, las ejecuciones extrajudiciales, los falsos enfrentamientos y los homicidios informales (Tiscornia, 2017). Sin embargo, la insistencia del asunto en las películas citadas no señala únicamente una forma

de violencia del Estado democrático que se fue inscribiendo como un tema de derechos humanos —gracias a la militancia, el activismo y los colectivos sociales—, sino que la persistencia del asunto en los filmes refiere también a un agenciamiento de la práctica por parte de pandillas juveniles en los barrios. Y lo que impulsa aún más la manía de hacer preguntas es detectar que los jóvenes se baten a duelo en el otro patio de atrás de la democracia argentina: el conurbano bonaerense.⁷

Ramiro Segura (2015) sostiene que el conurbano ha sido «conurbanizado» mediante narrativas e imaginarios mediáticos que lo construyen como una unidad opuesta a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Destaca que, para la década de los noventa, «... el conurbano constituye el locus de la crisis social del país» (2015: 142) donde se manifiestan imágenes de marginalidad, pobreza, enfermedades y violencia que son inversamente proporcionales a las de la ciudad capital. Carlos Pagni (2023) enlaza esta idea al programa sarmientino de

nación:⁸ «Sarmiento soñó con derrotar el miedo a través de la urbanización, que asociaba con la civilización. El conurbano es la inversión de ese proyecto. Una antiutopía [...]. La fuente de miedo ya no es el vacío. Es la hiperdensidad. No es el desierto. Es la megalópolis. Vivir en ella conlleva la carga de temer» (Pagni, 2023: 76-77). Ambos autores plantean que el conurbano —entendido como territorio extenso, fragmentario y presentado como un mosaico (a veces dividido coloquialmente por zonas, cordones o corredores)— designa a una variedad de regiones, a un exceso demográfico y a una multiplicidad de situaciones socioeconómicas que lo trazan como «imposible de gestionar» (Pagni, 2023: 42). Este ideario de desborde geográfico, demográfico y administrativo es el que ocasiona miedo y malestar social (Segura, 2015; Pagni, 2023).

Con los dientes apretados se expresa un imaginario preparado en un hojaldrado de tensiones, ansiedades y angustias sociales: los casos de «gatillo fácil» son responsabilidad de la policía y acontecen en el conurbano

bonaerense. Esa afirmación situada es una coagulación, una clausura de sentidos, un hecho dado y no cuestionado. El agua de la pava alcanza su punto de hervor cuando se advierte que no hay una subjetividad nombrada en la popular expresión, sino un objeto —el gatillo— descrito como ligero o fácil. Asimismo, a partir de 2010 se produce un incremento de las películas realizadas en el conurbano bonaerense que abordan con persistencia las problemáticas de la marginalidad juvenil y sus intentos de disciplina (Lencina, 2023).

El presente artículo busca analizar la representación del «gatillo fácil» como práctica de la competencia viril en las películas de ficción *Vikingo* (José Celestino Campusano, 2010) y *Fango* (José Celestino Campusano, 2014). Como contrapunto, se recuperan los documentales *Pibe chorro* (Andrea Testa, 2016) y *Orione* (Toia Bonino, 2017), los cuales abonan a la configuración del «gatillo fácil» como un asunto de violencia institucional. Sostenemos que tanto en la ficción como en el documental esta problemática social

se representa como una escena de duelo que introduce a varones que se enfrentan a muerte para corroborar su virilidad y hacer justicia: ¡Bang! ¡Bang! Estás liquidado...⁹ Para poner a prueba esta hipótesis en los filmes mencionados, se hace foco en el empleo de planos detalle de animales y de armas, los patios de atrás como escenarios de duelo, el montaje que alterna primeros planos de rostros maternos afligidos con close-up de jóvenes que portan gorras con visera y el uso de planos fijos de cuerpos fallecidos. Nuestra perspectiva metodológica se asienta en el análisis textual aplicado al cine (González Requena, 1980; Stam, 2001) y en el microanálisis fílmico (Zunzunegui, 1996).

2. Ropa sucia: Juventud, conurbano e imaginarios

¿Qué vino primero, la violencia institucional o los enfrentamientos armados? ¿A quién(es) pertenecen las balas que se incrustan en los cuerpos? ¿Dónde se clavan los dientes afilados de la disciplina y la justicia? ¿Qué hacen las instituciones y los individuos con

las disonancias entre las expectativas proyectadas y las dinámicas juveniles cotidianas? Nos acercamos a la juventud como problema debido a su irreverencia, su desacato, su novedad, su impulso, su vitalidad, su extensa anomalía. Leandro Stagno (2019) aborda la zona de cruce entre los marcos normativos que caracterizan las vidas de los jóvenes de sectores populares de la ciudad de La Plata en los años treinta y los ideales proyectados para su desarrollo. Las piedras en el zapato son los espacios de vecindad signados por una homosociabilidad callejera y desafiante.

El autor, en un análisis minucioso de expedientes judiciales y crónicas periodísticas, describe encuentros entre varones en esquinas, terrenos baldíos, potreros y kermeses de los barrios, y enfatiza que sus prácticas de sociabilidad se anclan en burlas, portación y sustracción de armas, grescas, arengas, demostración de fuerzas, resistencias y lesiones. Stagno mete la cuchara y refuerza un sentimiento vecinal de la «defraudación» (Stagno, 2019: 106). Señala que el carácter provocador y violento de las interacciones

entre varones jóvenes forja sentidos asociados a la virilidad, ocasiona molestias y despierta el recelo, la desconfianza y los temores de las personas adultas. Agrega que, para garantizar el orden y la convivencia vecinal, intervienen las instituciones de seguridad y de justicia. Se emprende, entonces, una dinámica de regulación de las moralidades juveniles mediante denuncias, detenciones y tribunales de menores.

Si vamos detrás de algunos pasos, desciframos que la defraudación se localiza en el mismo ideal proyectado o, mejor dicho, demandado: la virilidad. No solo decepcionan los núcleos familiares disfuncionales como la orfandad, el desempleo, el abandono de los estudios escolares, los tiempos de ocio, sino aún más lo hacen los estertores de las prácticas de la competencia viril como los insultos y entredichos, la manipulación de armas y objetos cortantes, las peleas y ataques, las maniobras bruscas con vehículos (Stagno, 2019). La juventud masculina implica un desafío en tanto es señuelo de un ideal que ocasiona malentendidos y contradicciones,

como lo que se enuncia, lo que se exige y lo que se practica en el cotidiano. Stagno mira y reflexiona sobre la relación entre masculinidades juveniles y el conurbano bonaerense en los años treinta. Ahora bien, nosotros nos preguntamos, ¿cuál es el imaginario maldito de la masculinidad juvenil en los años noventa? ¿Se reactualiza o se afianza durante las décadas siguientes?

Marina Franco y Florencia Levín destacan que «... la historia de la historia reciente es hija del dolor» (Franco y Levín, 2007: 15) en tanto nació ligada a la violencia y a la política. Las historiadoras plantean la existencia de un tejido vivo que abreva en los resabios de las últimas dictaduras militares y los temas de derechos humanos en América Latina. Sin embargo, Eugenia Allier Montaño (2020) decide tensar la discusión al marcar las limitaciones del concepto de *historia reciente*, ya que distingue que cada vez hay más jóvenes que desean estudiar períodos más cercanos —los años noventa y décadas posteriores— que no se vinculan con las cuestiones «traumáticas» ni con el

terrorismo de Estado. Por supuesto, la columna vertebral de la historia reciente aún sigue conformada por los ejes del dolor, el trauma o la violencia, pero Allier Montaña interviene: «... una demanda constante a esta sección es que se abra a temas que no conlleven forzosamente “dolor y sangre”, pero que temporalmente sí estén vinculados con el presente» (2020: 64). En este sentido, Argentina, ¿cuál es la hija de tu lágrima? Surge, inevitablemente, un acopio de dolor: la inseguridad. Una problemática que tracciona angustias y ansiedades sociales y estimula la necesidad de imaginar soluciones. Así, la fuerza de la *doxa* y el estereotipo como parche emergen a la superficie.

El vínculo entre conurbano bonaerense, juventud y delincuencia constituye una asociación de larga duración que no adquiere siempre la misma centralidad. Ramiro Segura (2015) propone un recorrido por la prensa gráfica y noticieros durante el período 1983-2010 e introduce el dilema entre seguridad y democracia. En un principio, remarca que el delito durante la última dictadura

cívico-militar, si bien estaba presente en las crónicas periodísticas, era considerado uno más de los problemas: «... que se resolverá a medida que los efectivos policiales no estén tan afectados a la lucha contra la subversión» (Segura, 2015: 139).

Durante los primeros años de la democracia, los diarios comienzan a realizar diagnósticos de los «picos» y «olas» de robos, asaltos, asesinatos y desmanes ubicando el foco de atención en el conurbano bonaerense. Con el estallido social y los saqueos de mayo y junio de 1989,¹⁰ Ramiro Segura detecta una persistencia en la configuración de una imagen del conurbano bonaerense que enlaza el territorio con un «estado de desprotección» (Segura, 2015: 139) y lo sedimenta como una «zona en crisis, caracterizada por la marginación, la pobreza, el delito y los problemas sanitarios» (Segura, 2015: 141). Los años noventa y la salida de la crisis del 2001¹¹ consolidan una imagen fragmentada del conurbano sintetizada en la contraposición de *countries* y villas. Adrián Gorelik lo define como el «relato de la doble fractura» (Gorelik,

2015: 22), que muestra al Gran Buenos Aires a modo de cintura amenazante de la ciudad capital concebida como su antítesis. Por otro lado, narra el quiebre que atraviesa al propio conurbano bonaerense a la manera de una cesura entre dos polos extremos del arco sociourbano como son la pobreza y los peligros de las villas miseria en tensión con la riqueza y la tranquilidad de los *countries*.

Los asentamientos populares componen una geografía de corporalidades y moralidades anómalas, aglutinadas bajo las etiquetas de «cartoneros», «tumberos» y «pibes chorros» (Aguilar, 2015; Segura, 2015). Una molestia abigarrada ahí, concentrando la potencia de un imaginario. Un problema que amenaza, transita y ataca en grupo, y se trata de «bandas de pibes chorros, de pandillas de asesinos, de patotas violentas» (Segura, 2015: 148). Un mundo extraño, ajeno; un estereotipo como solución. Protagonistas no solo de producciones audiovisuales, noticieros,¹² obras literarias y crónicas policiales,¹³ sino también del relato judicial: «... cada vez son más los menores que matan en el conurbano»

(Segura, 2015: 150). ¿Quién mata a quién? ¿Quién es el lobo? ¿Quién es el cordero? ¿Los varones salpicados por el imaginario de la inseguridad son la ropa sucia que hay que sacar del territorio?

Bronislaw Baczko define los imaginarios sociales como «ideas-imágenes a través de las cuales [las sociedades] se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos» (Baczko, 2005: 8). En una línea semejante, Esteban Dipaola puntualiza: «... lo imaginal significa y expresa nuevas formas de ver, pensar y sentir. En el mundo contemporáneo las imágenes se multiplican y diseminan transfigurando nuestras propias percepciones. Las imágenes se interpretan y, simultáneamente, son formas de interpretación» (Dipaola, 2010: 11).

Por su parte, los trabajos de Roland Barthes sobre la problemática del estereotipo colocan en el centro de la cuestión a la *doxa* y comprenden que el estereotipo es un fenómeno que atañe tanto al enunciador como al receptor: «... la *Doxa* es

la Opinión pública, el Espíritu de la mayoría, el Consenso pequeñoburgués, la Voz de lo Natural, la Violencia del Prejuicio» (Barthes, 1978: 51). Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot amplifican: «...esta obsesión generalizada por la *doxa* es un signo distintivo de nuestra época. [...] El enunciador parece siempre preso, a su pesar, en los condicionamientos del estereotipo y de la convención. El estereotipo aparece como la forma emblemática de lo reiterado, una forma impensada, inscrita en la lengua misma» (Amossy y Herschberg, 2015: 69). Los cables pelados de la democracia argentina se sostienen en el estereotipo del pibe chorro que alimenta y nutre el imaginario social de la inseguridad. Reconocer su funcionamiento en el interior de un relato permite desarmar capas hechas y deshechas de un mismo traumatismo: seguridad y democracia, una zona de promesas.

3. Lobo suelto: «Porongas», contradicciones y armas

¿Qué conurbano bonaerense imaginan los directores locales? ¿Cómo representan a su

territorio y sus habitantes? ¿Qué masculinidades marcan la cancha? ¿Es el «gatillo fácil» una práctica de la competencia viril? Escribir sobre el modo en que el cine mira el vínculo entre territorio y masculinidades es un viaje en el tiempo. La primera pista está en el *western* y en la *gauchesca*. Las matrices expresivas y semánticas de ambos géneros cinematográficos articulan una tríada, por un lado, *Desierto-cowboys-orígenes de la Nación Norteamericana*; por otro lado, *Pampa-gauchos-orígenes de la Nación Argentina* (Slatta, 1990; Lusnich, 2007). Tales esquemas funcionan como modos de narrar los escenarios fundacionales, la delimitación del espacio físico, la declaración en torno a su soberanía y la organización institucional de las naciones que se sucedieron en el transcurso del siglo xix. Bajo la estela del mito se diseñan dos estereotipos: el *cowboy* y el *gaucho*, hombres jóvenes, valientes, leales, conquistadores de un nuevo mundo, defensores del orden, protectores de los más débiles, que casi siempre están solos y que se baten a duelo con otros hombres (Bazin, 1990; Astre-Hoarau, 1997).

La segunda pista está en los filmes de gánsteres. Las pandillas de jóvenes, perpetradoras de un crimen, constituyen el foco narrativo principal de este género surgido en el contexto de la gran depresión económica estadounidense de la década de los treinta. La figura del gánster, como líder de una banda organizada de delincuentes, trama un tejido de alianzas y traiciones, solidaridades y enemistades, venganzas y asesinatos (Barreto et al., 2022). Un componente trágico acompaña el delineamiento del personaje protagónico. La secuencia final de su redención o su castigo moralizante, concretado en la cárcel o la muerte, es un cliché genérico de un cine de patotas masculinas que, al igual que el *western* y la *gauchesca*, establece valores y modelos de conducta de la masculinidad.

Las estructuras narrativas de *Vikingo* y *Fango* de José Celestino Campusano se organizan siguiendo los modelos genéricos del *western*, la *gauchesca* y el cine de gánsteres. Ambas películas catapultan una imagen que organiza un nuevo orden sensible: conurbano bonaerense, «porongas», orígenes de los

prejuicios sociales. Adrián Gorelik rodea la estridencia del imaginario social:

... el Gran Buenos Aires puede ser tomado doblemente como una *terra incognita*: por aquel recaudo epistemológico general, sin duda, pero también porque es todavía demasiado fragmentario lo que sabemos sobre esta región fundamental para comprender no sólo la metrópoli sino la vida nacional toda [...] Lo cierto es que ante ella se erige, por contraste, una muralla de prejuicios en la opinión pública que presenta al Gran Buenos Aires como una suerte de Far West violento y peligroso (Gorelik, 2015: 21).

Campusano retoma el hiato existente entre la ficción y lo real, recupera la imagen convencional del territorio como «lejano oeste» para matizarla. Sus películas son el diario de un duelo entre hombres, de madres, de una imaginación pública.

En el año 2001, la serie *Okupas* popularizó un nuevo arquetipo masculino, el «poronga», y cristalizó un modo de retratarlo con

el plano americano del joven sosteniendo el arma a la altura de la zona genital. Superpongamos dos imágenes (Figuras 1 y 2), una de Walter (Ariel Staltari) en *Okupas* imitando el paso de baile de Mick Jagger, encarando a un adversario invisible, moviendo lúdicamente el revólver y repitiendo la provocación: «¿Quién es el más “poronga” acá?». Y otra del forajido de *Asalto y robo a un tren* que mira desafiante a cámara y dispara. Un plano casi de cuerpo entero contrastado con un primer plano. Escenificamos la distancia para detectar el aspecto que pide vuelo, ser «poronga» es una actitud. En la Argentina, «poronga» es un modo informal de la lengua para referirse al miembro viril y también un coloquialismo que remite al líder de un grupo. Un imaginario de la virilidad cuya etiqueta va cambiando de nombre¹⁴ con el transcurso de las épocas y de los cambios en la imaginación pública —fantasías, fantasmas, angustias, ansiedades, deseos, afectos—, pero que conserva la dinámica de su función. El desborde que la imagen produce es lo que nos interesa: la muerte.

La emergencia de estas nuevas subjetividades, como la del «poronga», se articula con dos expresiones de la cultura popular argentina, que son el tango y el fútbol. Eduardo Archetti (1998) se ocupa de los significados de la masculinidad presentes en esos textos en los que la resistencia al dolor y la dominación hacia otros varones son los valores principales. La narrativa del tango destaca la amistad y la lealtad entre hombres, pronuncia el desengaño amoroso e idealiza la figura materna. Por su parte, las canciones de cancha refuerzan la idea de paternidad y la de infantilización de la hinchada rival mediante la frase «hijos nuestros», así como la de penetración, por la cual se ubica discursivamente al contrincante en un rol pasivo dentro del acto sexual en el que pierde sus cualidades viriles. Este espacio simbólico de evaluación masculina «se relaciona con el hecho de “aguantar” una ideología explícita basada en la importancia de resistir el dolor y los desengaños» (Archetti, 1998: 542). Como indica Lucas Martinelli: «... el valor de lo masculino aparece en la cultura argentina

como una propiedad ligada al “aguantar” el dolor. Esa resistencia también se erige como imposición activa de la fuerza y la dominación de los otros: los niños, las mujeres, los homosexuales» (Martinelli, 2015: 4).

Figura 1. Fotograma Asalto y robo a un tren



Figura 2. Fotograma serie Okupas



Fuente: Elaboración propia

Vikingo y Fango organizan una trama de solidaridades y venganzas que tiene como protagonistas a líderes de bandas enfrentadas. La primera narra las negociaciones y tensiones entre la tribu de motoqueros conducida por Vikingo (Rubén Beltrán) y la pandilla encabezada por Villegas (Alejandro Méndez). La segunda representa los acuerdos y conflictos entre El Brujo (Oscar Génova), exponente local del *heavy metal*, y Nadia (Nadia Batista), referente de la esquina de un barrio. La coordinada narrativa que insiste y persiste es una rivalidad marcada por la diferencia generacional. Adultos que intentan corregir y aleccionar los estilos de vida juveniles considerados anómalos. Las disonancias entre el ideal proyectado y las dinámicas cotidianas de los jóvenes, que mencionaba y analizaba Leandro Stagno en su investigación, aparecen representadas en las películas de Campusano como un problema que continúa en el presente.

Los protagonistas de Vikingo y Fango activan la figura del «poronga» en la que se encastrian oposiciones y resistencias, mandatos

y desvíos, expectativas y posibilidades. Los adultos pertenecen a la tribu urbana del *heavy metal* que aglutina sentidos de pertenencia mediante el uso de indumentaria y calzado de cuero, el pelo largo, el empleo de cadenas, aros y anillos, y la portación de la moto como vehículo de circulación y de encuentro entre pares. Hay un accesorio que resulta llamativo en la caracterización del personaje de Vikingo, un casco nórdico de cuyas puntas se elevan dos cuernos. Esta particularidad será retomada por un miembro de su grupo para hacerle un chiste sobre la infidelidad conyugal: ser «cornudo» y ser «poronga», una zona de derrumbe. En contrapartida, los jóvenes se agrupan en bandas vinculadas al secuestro, la extorsión, la delincuencia y la venta ilegal de drogas. Su modo de circulación es su propio cuerpo y la estética que emplean es la «tumbera»,¹⁵ ropa deportiva y gorra con visera. Estereotipo a la vista por partida doble. Su funcionamiento en el interior del relato es encender paradojas.

En las películas de Campusano hay un predominio del uso del plano detalle de animales

en estado de desprotección, sometimiento o salvajismo: perros con sarna, caballos vendidos, gatos heridos, gallinas escuálidas, conejos enjaulados y ovejas mugrientas (Figuras 3 y 4); una imagen de la domesticidad o de la pretensión de la domesticidad. También se observa una atribución del ser en tanto son planos que componen la escena inaugural de un filme y la presentación de sus personajes. Esto es casi una alegoría que advierte «... hay un lobo suelto en el conurbano bonaerense»; nombrarlo supone tipificar daños morales, lidiar con la molestia que acarrea su figura y con el desconcierto de no saber qué se hace con ella.

En *Vikingo*, Villegas y su banda invaden hogares familiares, roban, acosan y abusan sexualmente de mujeres como ajuste de cuentas pendientes. En *Fango*, Nadia y su grupo secuestran a Beatriz, esposa de El Brujo, la torturan y la violan a modo de venganza por haber cometido un adulterio. En ambas películas se activa el desplazamiento de vecinos y vecinas que recurren a *Vikingo* y a *El Brujo*, referentes del mundo

adulto, garantes de la organización de la vida barrial. Hay un efecto paradójico que se trasluce en el comentario de un vecino: «A los violadores no los queremos en mi barrio. Los prendemos fuego y los tiramos al arroyo». El escrache y el linchamiento se disponen como estrategias de orden y justicia. Sin embargo, como distingue Audre Lorde, «no se puede destruir la casa del amo con las herramientas del amo» (1979: 37).

Figura 3. Fotograma de la película *Vikingo*



Figura 4. Fotograma de la película *Fango*



Fuente: Elaboración propia

Vikingo configura el personaje del padre de familia: tiene esposa, dos hijos y un sobrino que ha pasado a estar bajo su tutelaje, luego de la muerte de su madre. También es líder de una tribu urbana, organiza a la comunidad motoquera bajo reglas y códigos de honor y de lealtad, y referente vecinal, ordena la vida cotidiana del barrio mediante negociaciones. Es definido por sus pares como «... buena persona. Él te va a enseñar cosas buenas. Nunca nada malo». Una palabra se destaca con letras de neón, enseñar. ¿De qué tipo de aprendizajes se habla? ¿A quiénes instruye? ¿Quién le delega esa atribución de ser «aleccionador»?

Las instituciones escolares y de seguridad brillan por su ausencia en estas películas, son el imán olvidado detrás de la heladera. La desprotección de los animales que mencionamos también es la desprotección de los vecinos. Alguien tiene que asumir el rol de la ley. A Vikingo primero se lo delega su hermana al morir; entonces él tiene que cuidar de su sobrino como si fuese su hijo. Sin embargo, el adolescente se involucra en

la banda de Villegas, participa del delito, de los actos de violación y del consumo de drogas. Vikingo intenta encauzarlo mediante retos y castigos, y lo que recibe del joven es una advertencia: «¡Qué vergüenza, eh! Tus amigos están tirados, vomitados, meados. ¿Ese es el ejemplo que le das a tu familia?». Una casa en cortocircuito. Vikingo también está involucrado en asuntos inmorales, ya que participa de orgías, consume alcohol en exceso y agrede físicamente a sus hijos. Al resbalar en la zona de la contradicción, los adultos encabezan las mismas prácticas irregulares que los jóvenes.¹⁶

¿Qué potencia tiene un plano detalle? Un modo de filmar la esfera de la contradicción. En Vikingo y Fango se emplea ese recurso formal no solo para registrar animales, sino también para amplificar la fluctuación de la tenencia de armas en ambas generaciones. Adultos y jóvenes intercambian el manejo de instrumentos agresivos, son «detalles» que hacen a la composición de los personajes. Su actitud «poronga» queda justificada mediante la tenencia y la manipulación de

ese accesorio. La afirmación relativa y disputada entre estos personajes, en definitiva, es la portación de la virilidad. Una salvedad, no siempre son revólveres, pistolas y rifles; también se emplean cuchillos, navajas, botellas rotas, ollas de agua hirviendo y cinturones.

En la pretensión de aleccionar a sus hijos, por ejemplo, Vikingo hará uso de su cinturón para «castigarlos». Lo que abunda de cada plano detalle de las armas es un exceso. Se enfatiza durante unos segundos el modo de sujeción, el calce, el adiestramiento, el recorrido de la yema de los dedos por su superficie, la posesión, la condición de ser propietario de una virtud como quien dice «esto es mío» o enuncia «acá estoy yo». Acerca del uso del plano detalle en *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960), Vicente Sánchez Biosca señala: «... la violencia no se desplaza a un fuera de campo ni a los márgenes de lo visible, sino que se efectúa ante cámara. Tanto es así que su crudeza está vehiculizada por planos detalle muy minuciosos y particularizados, como si cada impacto del cuchillo en la carne

debiera ser disfrutado o sufrido» (1995: 63). La frase del autor español tranquilamente puede referir a una película de Campusano puesto que en los detalles también se cifra un dolor: a los golpes no se aprende. El punitivismo es un desborde.

4. El patio de atrás: Duelo(s) y muerte(s)

¿Cuándo empieza un duelo? ¿Con la provocación o con la muerte? En el *western*, la *gauchesca* y el cine de gánsteres, el duelo funciona como un espacio propicio para el desarrollo de un combate efectivo entre rivales. Constituye el clímax narrativo de los géneros cinematográficos mencionados y condensa sentidos vinculados a la masculinidad y el dominio del territorio. Lucas Martinelli define: «...el duelo es un espacio legítimo para aniquilar al adversario, pero principalmente es la proyección de la afirmación viril con consecuencias que dividen y restauran el orden de la comunidad» (Martinelli, 2022: 153). ¿A quién se liquida en cada duelo? ¿La muerte garantiza el restablecimiento del orden o suscita más

desbordes? Conurbano bonaerense, ¿qué dicen tus patios de atrás?

Los patios de atrás nos muestran lo estancado, la zona pantanosa, lo que vibra bajo fondo, lo que se conserva y retiene, pero también evidencian los señuelos del olvido. En *Vikingo* y *Fango*, los duelos se dirimen en los patios de atrás de Florencio Varela y Quilmes, en la intersección de las calles de cemento y los caminos de tierra, en un terreno baldío y en el patio de atrás de un hogar familiar. Estos son espacios residuales que alojan desechos. En lo silvestre de ese ambiente, los individuos arrojan basura, colocan las jaulas y cucas de sus mascotas, acumulan y juntan el excremento de los animales, ponen los trapos mojados al sol y sepultan cuerpos. El patio de atrás es una reserva de excedentes, expulsiones y olvidos. Al igual que en el *western* y la *gauchesca*, los retos en las películas de Campusano se emplazan en «paisajes de salvaje austeridad» (Bazin, 1990: 163), en los que se produce el tironeo entre la civilización y la barbarie. Una insistencia, planos detalle de animales heridos y de

portación de armas. La animalización de la masculinidad, su aspecto sucio, repelente, punitivo y salvaje. «Que se maten nomás, en el Gran Buenos Aires, en la parte de atrás».¹⁷

Como señala Jorge Luis Borges,¹⁸ todo duelo comienza con una provocación: «¿Dónde querés que te marque?» (Borges, 2016: 58). En *Vikingo* y *Fango*, mediante el empleo del montaje alterno, se van organizando las oposiciones entre el mundo adulto y el juvenil, a la vez que van ocurriendo una serie de encuentros personales donde circulan advertencias y amenazas sobre el dominio del territorio: «No te hagas el “poronga” porque los plomos le entran a cualquiera» o «¿Vos le podrías decir que se dejara de meter? Es un problema de mujeres que lo queremos resolver entre mujeres. No quiero que las cosas pasen a mayores ni desde mi grupo ni desde el grupo de él».¹⁹ Cuando los asuntos se escurren del control y se ven afectados los códigos morales de cada pandilla, entonces se pasa a una instancia definitiva: la efectuación del duelo. La forma recurrente que cobra es la de la ley del talión —el que

las hace, las paga—, la defensa de los más débiles, la impartición de justicia por mano propia.

En *Fango* hay un duelo significativo que sucede en el patio de atrás de la casa de Pablo (Eliseo Sánchez), líder de una banda criminal del barrio. En ese espacio en el que permanece reunido con su grupo, recibe la visita de Leo, un amigo de Nadia, quien le advierte no meterse con ella. El conflicto entre los dos referentes del mundo juvenil lo desencadena El Brujo, exponente del universo adulto, debido a que Beatriz ha sido secuestrada por Nadia y, como reclamo, acude a Pablo para que actúe de intermediario. El hijo de Beatriz integra la pandilla de Pablo, por lo que la búsqueda de la mujer cautiva se realiza por partida doble: el esposo y el hijo. Cuando el amigo de Nadia no acepta las condiciones de Pablo, se arma una riña²⁰ de cuchilleros (Figura 5). Leo, luego de ser empujado por el hijo de Beatriz, recibe una puñalada por la espalda y cae de rodillas en el suelo. Se registra un exceso de las imágenes, *travellings* que muestran a los hombres moverse como

gallos en un reñidero —un ribete visual que refuerza el ideario de la virilidad como sinónimo de coraje—, contraplanos del público que arenga el desarrollo de la pelea, planos detalle del cuchillo penetrando en el cuerpo y las gotas de sangre salpicando la cámara.

Por otro lado, en *Vikingo*, los asesinatos de Julián y Villegas suceden también en los patios de atrás de los hogares familiares; mientras que el de Aguirre, amigo de Vikingo, ocurre en un baldío. Aguirre mata a Julián y a Villegas, y los sobrevivientes de la pandilla juvenil salen a «cazarlo»: sangre que moja y mancha el lente de la cámara. El enchastre ocasionado en el duelo perpetúa el conflicto y origina más muertes.

Figura 5. Fotograma de la película *Fango*



Fuente: Elaboración propia

En una investigación sobre los casos de «gatillo fácil» en el barrio de Don Orione, Leandro Barttolotta et al., puntualizan: «... el “gatillo fácil” a veces no es exclusivo de la yuta. El gatillo es fácil cuando se rompen los códigos que contienen» (Barttolotta et al., 2022: 23). Cuando el código de honor entre varones se quiebra, aparece la venganza y el gatillo como resolución efectiva de sus conflictos. Se motiva la liquidación del mal, el traidor, o bien la pretensión de su erradicación. Los autores añaden otros aspectos: «... la mayoría de las muertes no sólo responden a la “inseguridad” o la “violencia entre bandas”, sino que incluyen muchos desbordes sentimentales (peleas de pareja, familiares, entre amigos) o choques y roces contingentes, azarosos (peleas por un vuelto, o por estar secos)» (Barttolotta et al., 2022: 24). En *Fango*, siguiendo la ley del talión, Nadia irrumpe en la casa de Pablo y lo aniquila de un disparo. Una composición visual que se repite, plano detalle de la mirada de Nadia, plano detalle de la sujeción del rifle, contraplano de la bala que se incrusta en el cuerpo y salpica la cámara, plano detalle del humo expedido por el arma luego de su

ejecución. El asesinato del hijo de Beatriz se filma de un modo similar, plano americano de Nadia sosteniendo el rifle a la altura de la zona genital, plano detalle de la boca del arma y de las volutas de humo que brotan de ella cuando el disparo se concreta (Figuras 6 y 7).

Hay un efecto falocéntrico que se desprende de estas imágenes: las texturas del arma como superficies de placer, el territorio de goce, el vapor como acto orgásmico, el punto de alcance de la condición viril. Al personaje de Nadia, Lucas Martinelli le reserva el mote de «masculinidad femenina» (Martinelli, 2015: 16) y distingue que «la mayor masculinidad de Nadia se observa cuando se bate a duelo con El Brujo,²¹ en donde asume un espacio masculino, tradicionalmente destinado a los varones» (Martinelli, 2015: 17). En el duelo se disputa la autoridad del «poronga», se corrobora la tenencia de la virilidad y se hace justicia por mano propia —a Nadia le asesinan a su amigo y ella sale a vengarlo—. El «gatillo fácil» se representa como una práctica más de la competencia viril.

Figuras 6 y 7. Fotogramas de la película *Fango*



Fuente: Elaboración propia

5. Cordero atado: Policías y duelos maternos

¿Cuántos duelos caben en una imagen? ¿Qué se presenta en el funeral? En *Vikingo*, un plano secuencia sigue el trayecto de una caravana de motoqueros que esparce las cenizas de Aguirre por la ruta. En *Fango*, los amigos de Pablo entierran su cuerpo en el mismo patio de atrás donde fue asesinado y celebran una ceremonia en la que, a modo de ofrenda, le dejan botellas de cerveza vacías, armas de fuego y paquetes de cigarrillos.²² Se escenifica el estado de orfandad de una pandilla, luego de que sus cabecillas fueran aniquilados en el terreno de la competencia viril. Otros varones fueron «más porongas» que esos líderes. Algo defrauda al grupo a la vez que engrandece la figura de ese hombre que se sacrificó por ellos. En las ofrendas funerales se perfila la cualidad del «poronga» como leyenda, quien será recordado por ser portador de una reputación criminal, tener un pasado familiar/amoroso trágico y ser referente de una grupalidad. La pandilla duela al jefe construyéndole un altar y convirtiéndolo en leyenda.²³ Los documentales

Pibe chorro y *Orione* contienen secuencias en cementerios que registran a bandas juveniles obsequiando estampitas, rosarios, gorras y botellas de alcohol al líder caído, así como muestran grafitis y murales barriales que incluyen el rostro y el nombre del cabecilla asesinado.

Sin embargo, otra imagen se impone, el dolor de una madre. Linda Williams analiza los excesos visuales en el cine de terror, el melodrama y el porno, y los define como «el espectáculo de un cuerpo atrapado en una sensación o emoción muy intensa» (Williams, 1991: 3). La autora refiere al excedente visual de una película que «desearíamos excluir», «que se pasa de la raya» y que es «grosero» (Williams, 1991: 1). Sumado al componente excesivo que concentran los planos detalle de *Vikingo* y *Fango*, se destacan otros que son el primer plano o el insert sonoro²⁴ de una madre llorando la muerte de un hijo. Se duela la pérdida del ser querido y del ideal proyectado para su vida. Es un duelo con ausencia de heroicidad.

¿Cómo se configura el «gatillo fácil» en el documental y qué duelos escenifica? Pibe chorro organiza el relato a través del testimonio de abogados/as, docentes e investigadores universitarios, integrantes de asociaciones civiles y madres que han perdido a sus hijos en episodios de violencia institucional. El uso del primer plano de rostros de varones que portan gorras con visera toca su contrapunto con los primeros planos de los semblantes maternos afligidos y desconsolados (Figuras 8 y 9). Gilles Deleuze señala: «... el primer plano hace del rostro un fantasma y lo entrega a los fantasmas» (Deleuze, 2011: 147). Hay un imaginario público que se despierta en esas imágenes, y es el estereotipo del pibe chorro, su primera reacción y la tragedia, su destino final. La inclusión del plano detalle explora un modo de narrar el dolor distinto al de *Vikingo* y *Fango*. Aquí hay una lupa insistente que no amplía los rasgos falocéntricos de un arma, sino los accesorios que convierten a un varón joven en delincuente, en este caso, la gorra con visera y la ropa deportiva.

Figuras 8 y 9. Fotogramas del documental *Pibe chorro*



Fuente: Elaboración propia

Amasar y amansar el estereotipo es la propuesta visual de *Orione*. La madre de Alejandro Robles, joven asesinado por la policía bonaerense en un feroz tiroteo, narra la experiencia de un allanamiento, comparándolo con la situación de un asalto, y la modalidad enunciativa de su hijo cuando le confesó que a él le gustaba ir a robar. Si en *Vikingo* y *Fango* el duelo se representa como un reñidero, en *Orione* se configura como un partido de fútbol. Un montaje alterno organiza planos detalle de la preparación de una torta de cumpleaños: las manos maternas colocando harina y azúcar en un recipiente, rompiendo huevos, revolviendo los ingredientes, estirando y contrayendo una masa elástica, para luego espolvorear el bizcochuelo, untarle dulce de leche y colocarle jugadores de fútbol hechos en porcelana. Lo que visualizamos es una madre que acondiciona el campo de juego, la zona de enfrentamiento en la que su propio hijo morirá. Una madre que se prepara para la pérdida de su hijo en un duelo armado, la fuerza concéntrica del plano detalle. Una panorámica envuelve y enfoca los figurines de porcelana, por un

lado, el bando de River Plate; por otro lado, el equipo de Boca Juniors (Figura 10). Toia Bonino decide incluso hacerles un primer plano a esos objetos y acentúa la dinámica del plano/contraplano de las miradas de porcelana, como sucede en los duelos desafiantes del *western* y la *gauchesca*.

Figura 10. Fotograma del documental Orione



Fuente: Elaboración propia

El puntapié inicial del partido es una confesión de un hijo que reconoce sentir deseo y pasión por delinquir. Una declaración que supone un desvío de las expectativas sociales proyectadas para su futuro. La madre expresa: «Él ya tenía 21 años. No lo podía parar». Denuncias, arrestos y detenciones en comisarías, una casa en desorden. Leandro Barttolotta, Gonzalo Sarraís Alier e Ignacio Gago plantean:

Orden no es lo mismo que tranquilidad. Orden se le pedía al Estado moderno (orden frente al caos económico, político, público). Orden remite a un concepto político [...] La primera incluye lo público, pero no se reduce a esta dimensión: se pide tranquilidad en las calles, en el barrio, pero también en el interior de la casa, en los vínculos familiares y sociales, en la propia vida (Barttolotta et al., 2022: 47).

La policía bonaerense interviene en el asunto y saca la tarjeta roja. El jugador ya no puede seguir en la cancha ni siquiera permanecer en el banco de suplentes, por lo que se vuelve

necesaria su retirada. Un partido de fútbol es un régimen de ganancias y de pérdidas, un acopio de dolor.

Un insert del canal televisivo Todo Noticias (TN) se cuela en el montaje. Se trata de una crónica titulada «Noche de balas: persecución y tiroteo en Don Orione» que incluye una entrevista al fiscal de la causa de Alejandro Robles y muestra planos fijos del cuerpo bañado en sangre del joven: «... estábamos haciendo un operativo para lograr la detención del vehículo que tiene pedido de secuestro de la comisaría de Lomas de Zamora. Los delincuentes tenían antecedentes. Dado las armas que portaban, los chalecos y la agresión que produjeron al personal son peligrosos. Son todos mayores».

El duelo entre pandillas juveniles y policías es un estado de la imaginación pública. El documental lo configura como un partido de fútbol y el noticiero televisivo lo representa con escenas de persecución y tiroteo, en las que comisarios salieron victoriosos y garantizaron el acceso a la justicia. Un

dato para resaltar es la mayoría de edad de los varones asesinados. Se escenifica la incorporación de los jóvenes en los asuntos dirimidos y disputados en el mundo adulto. Se edifica la medición de fuerzas. «¿Quién es el más “poronga” acá?» ¿El comisario o el delincuente? ¿Quién es el dueño de la virilidad? Toia Bonino decide organizar un nuevo orden sensible y, por tanto, un nuevo montaje alterno de planos detalle de copos de nieve rojos, de la textura de un helado de frutilla, de frascos con contenidos biológicos, de un desagote de sangre y de un pie con una etiqueta en su pulgar. Plano fijo de un cuerpo fallecido capturado desde su perfil, la tragedia como destino.

El plano fijo de un cuerpo difunto y ensangrentado es una recurrencia visual en *Vikingo*, *Fango*, *Orione* y *Pibe chorro*. Finalizado el duelo entre bandas, se incorpora ese recurso formal que resulta una coronación de la virilidad, un trofeo celebratorio que otorga una condición y, al mismo tiempo, condensa el sentido de una justicia consumada. La imagen de un cuerpo muerto se fija

en la pantalla para localizar una paradoja, ¿dónde empieza el delito y dónde termina el punitivismo?

El «gatillo fácil» se configura aquí como una práctica que se pretende erradicar, pero que la policía utiliza para hacer justicia. Es decir, las instituciones de seguridad apelan al uso del mismo recurso que pretenden combatir, asesinar y ser asesinados. La muerte acarrea más muertes y yuxtapone nuevos prejuicios sociales. En *Orione* la madre de Alejandro Robles comenta: «Cuando me quise acercar a ver a mi hijo que estaba tirado ahí no me dejaron pasar. Una de las policías me dijo: “¿y ahora te acordás que es tu hijo? ¿No sabías lo que estaba haciendo tu hijo?” Sea lo que sea que es tu hijo, es tu hijo. Y ese dolor no te lo puede sacar nadie». Perforar una hendidura, la madre preparando la torta de cumpleaños es la madre preparándose no solo para recibir la noticia de la muerte de su hijo, sino, sobre todo, para portar la herencia de su estigma. En una urdimbre de responsabilidades, acusaciones, inocencias y culpabilidades, lo que las instituciones hacen

con el estereotipo se encuentra disponible para practicarse en el imaginario social. El «gatillo fácil» es esa práctica que permea entre lo instituyente —competencia viril de pandillas juveniles— y lo instituido. La policía la ejecuta para evitar el crimen y el delito, prevenir para reproducir la práctica de la competencia viril. ¿Quién garantiza el acceso a la justicia, la policía o los jóvenes? Delito y punitivismo, zona de tragedias.

6. Punto de llegada: Concluir y preguntar

A lo largo del presente artículo analizamos el vínculo entre masculinidades, virilidad y «gatillo fácil». Desciframos que esta última es una práctica que ya estaba presente en la historia del cine universal y local, y que se representa en las escenas de duelo características del *western*, la *gauchesca* y el cine de *gánsteres*. El duelo, como espacio propicio para la medición de fuerzas y la proyección de la afirmación viril, es localizado en *Vikingo* y *Fango* en los patios de atrás de los hogares familiares y del propio conurbano bonaerense, baldíos y descampados.

La idea del espacio residual que contiene despojos, olvidos y muertos nos permitió estudiar la figura del «gatillo fácil» como una conducta que emerge a la superficie para recordar su origen asociado a la última dictadura cívico-militar. Se trató de una práctica de violencia institucional empleada en actos de desaparición forzada, tortura y homicidios arbitrarios. Sin embargo, problematizamos su tradicional acepción y abrimos el debate hacia la demostración de fuerzas y la corroboración de la virilidad. En este sentido, la configuración del personaje del «poronga» como líder de una pandilla encastra oposiciones y resistencias, solidaridades y enemistades, alianzas y venganzas con otras bandas adversarias. La disputa por el dominio del territorio incluye, a su vez, el respeto de códigos morales entre las grupalidades rivales que, al quebrarse, activan las estrategias sugeridas por la ley del talión.

De este modo, filmado al estilo de un *reñidero*, se representa el duelo como instancia definitiva de la disputa por la afirmación

de la virilidad. La victoria se alcanza con el cuerpo del enemigo caído en batalla. El uso del plano detalle de animales y de armas junto con el plano fijo del cuerpo inerte resultan un exceso visual que refuerza la comprobación viril. El ganador del duelo triunfa por partida doble: es portador de la virilidad y hace justicia. El efecto paradójico que esto ocasiona se vislumbra en la propia construcción del personaje del «poronga adulto», que utiliza prácticas agresivas y «gatillo fácil» para encauzar los estilos de vida anómalos de los jóvenes.

Por su parte, el documental *Pibe chorro* reflexiona sobre los estereotipos e imaginarios sociales que motivan los casos de violencia institucional, acentuando el contrapunto que suscita el primer plano del rostro desconsolado de una madre y el *close-up* de un joven que porta una gorra con visera. En una línea similar, el documental *Orione* organiza la narración mediante la preparación de una torta de cumpleaños. Se representa el duelo entre pandillas juveniles de delincuentes y policías como si fuera un partido de fútbol.

El uso de planos detalle de figurines de porcelana que adornan la torta de cumpleaños acentúa la rivalidad, la medición de fuerzas y la disputa por la virilidad entre los jóvenes de sectores populares y las instituciones de seguridad. Al igual que en las películas de Campusano, las instituciones, como referentes del mundo adulto, ponen en acto prácticas que son legatarias de aquellas que pretenden combatir, puesto que el «gatillo fácil» es su recurso fundamental.

Por último, las películas de ficción y los documentales estudiados a lo largo de este ensayo incluyen secuencias de funerales en los que los miembros de una grupalidad dejan ofrendas al líder activando la estela de una leyenda. En todas las producciones audiovisuales analizadas emerge una zona de contradicción, ¿dónde empieza el delito y dónde termina el punitivismo? En suma, el «gatillo fácil» se configura como una práctica de la competencia viril que se pretende erradicar apelando a la propia dinámica que la constituye como tal: asesinar y ser asesinado. «La muerte es una cuestión de suerte».²⁵

Declaración de autoría

Autor único: conceptualización, investigación, análisis, redacción.

Agradecimientos

El artículo forma parte de una investigación financiada por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires mediante la Beca Doctoral UBACyT (EX-2024-05668176--UBA-DME#REC).

Referencias citadas

Aguilar, G. (2015): *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Allier Montaña, E. (2020): «El tiempo presente en la historia: generaciones, memoria y controversia», en Allier Montaña, E. C. I. Vilchis Ortega y C. Vicente Ovalle, coord., *En la cresta de la ola. Debates y definiciones en torno a la historia del tiempo presente*, Ciudad de México, Bonilla-UNAM, pp. 50-78.

Archetti, E. (2017): «Masculinidades múltiples. El mundo del tango y del fútbol en la Argentina», en Bengoa, J., comp., *Eduardo Archetti: Antología esencial*, Buenos Aires, CLACSO, pp. 533-551.

Amossy, R. y A. Herschberg Pierrot. (2015): *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba.

Angilletta, F. (2021): *Zona de promesas. Cinco discusiones fundamentales entre los feminismos y la política*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

Astre, G. y A. Hoarau. (1997): *El universo del Western*, Madrid, Editorial Fundamentos.

Barthes, R. (1978): *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Editorial Kairós.

Barttolotta, L., G. Sarrais Alier y I. Gago. (2022): *¿Quién lleva la gorra? Violencia, nuevos barrios, pibes silvestres*, Buenos Aires, Tinta Limón.

- Barreto, M., R. Rodríguez y R. Vásquez. (2022): «Los padrinos de El Padrino: gánsters en la pantalla grande», *CineScrupulos*, 10 (2), pp. 159-170. DOI: <https://doi.org/10.19083/cinescrupulos.v10i2.1843>
- Bazin, A. (1990): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones RIALP.
- Borges, J. L. (2016): *El tango. Cuatro conferencias*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Bürch, N. (2008): «¿Un modo de representación primitivo?», en Bürch, N., *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, pp. 193-204.
- Connell, R. (1997): «La organización social de la masculinidad», en Valdés, T. y J. Olavarría, ed., *Masculinidad/es. Poder y crisis*, Santiago de Chile, Isis Internacional, pp. 31-48.
- Dipaola, E. (2010): «La producción imaginal de lo social», en VI Jornadas de Sociología de la UNLP, La Plata, Argentina. Disponible en web: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5739/ev.5739.pdf
- Franco, M. y F. Levín. (2007): *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós.
- González Requena, J. (1980): «Film, texto, semiótica», *Contracampo*, 2 (13), pp. 51-61.
- Gorelik, A. (2015): «Terra incognita. Para una comprensión del Gran Buenos Aires como Gran Buenos Aires», en Kessler, G., dir., *El Gran Buenos Aires*, Buenos Aires, UNIPE, ENASA, pp. 21-69.
- Heredia, M. (2015): *Cuando los economistas alcanzaron el poder (o cómo se gestó la confianza en los expertos)*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Kimmel, M. (1997): «Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina», en Valdés, T. y J. Olavarría, ed., *Masculinidad/es. Poder y crisis*, Santiago de Chile, Isis Internacional, pp. 49-62.
- Lencina, V. (2023): «Calambres en el alma. Marginalidad juvenil, primer plano y «portación de rostro» en la etapa silente de Raúl

Perrone», *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, (9). pp. 142-168. Disponible en web: <https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/454/429>

Lusnich, A. L. (2007): *El drama social-folclórico: el universo rural en el cine argentino*, Buenos Aires, Biblos.

Martinelli, L. S. (2015): «Masculinidades, género y sexualidad en el cine de José Celestino Campusano», *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. (11). pp. 1-20. Disponible en web: <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/468>

Martinelli, L. S. (2022): *Rondas nocturnas. Sexo, reclusión y extravío en el cine argentino*, Buenos Aires, Fundación CICCUS, Escuela de Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica.

Montenegro, P. (2008): «Masculinidades competitivas y deseo homosocial en *El jefe*

(1958)», en A. Melo, comp., *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, Buenos Aires, Ediciones Lea, pp. 283-306.

Pagni, C. (2023): *El nudo. Por qué el conurbano bonaerense modela la política argentina*, Buenos Aires, Planeta.

Rodríguez, C. (1997, julio 18): «Culpables pero libres», *Página/12*.

Sánchez Biosca, V. (1995): «Despedazar un cuerpo. De una cierta tendencia en el cine de terror postmoderno», *Vértigo. Revista de cine*, (11), pp. 62-65. Disponible en web: <https://riunet.upv.es/handle/10251/43029>.

Segura, R. (2015): «Capítulo 3: La imaginación geográfica sobre el conurbano. Prensa, imágenes y territorio», en Kessler, G., dir., *El Gran Buenos Aires*, Buenos Aires, UNIPE, ENASA, pp. 129-157.

Serulnikov, S. (2017): «Como si estuvieran comprando: los saqueos de 1989 y la irrupción

de la nueva cuestión social», en Di Meglio, G. y S. Serulnikov, comp., *La larga historia de los saqueos en la Argentina: de la independencia a nuestros días*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 137-176.

Stagno, L. (2019): *La configuración de la juventud como un problema. Delitos y vida cotidiana de varones jóvenes provenientes de los sectores populares (La Plata, 1938-1942)*, Tesis de doctorado, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Disponible en web: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1868/te.1868.pdf>

Stam, R. (2001): *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós.

Slatta, R. (1990): *Cowboys of the Americas*, New Heaven, Yale University Press.

Tiscornia, S. (2017): «La violencia institucional como tema de trabajo e investigación», *Espacios de crítica y producción*, (53), pp. 25-32. Disponible en web: <http://>

revistascientificas2.filo.uba.ar/index.php/espacios/article/view/3756

Williams, L. (1991): «Cuerpos fílmicos: género, sexo y exceso», *Film Quarterly*, 44 (4), pp. 2-13. Disponible en web: <https://es.scribd.com/document/437273265/Williams-Linda-Cuerpos-filmicos-Genero-sexo-y-exceso-pdf>

Zunzunegui, S. (1996): *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona, Paidós.

Notas

¹ Es importante señalar casos que introdujeron disrupciones a esta tendencia cinematográfica. Las cintas de *film noir* presentan a la icónica figura de la *femme fatale* acompañada de un arma. La manipulación de este objeto le permite al personaje conseguir sus principales deseos, necesidades y objetivos: *La dama fantasma* (Robert Siodmack, 1944), *Pacto de sangre* (Billy Wilder, 1944), *Retorno al pasado* (Jacques Tourneur, 1947), *Pasaporte a Río* (Daniel Tinayre, 1948), *No abras nunca esa puerta* (Carlos Hugo Christensen, 1952) son, sencillamente, algunos de tantos ejemplos.

En el caso del *western* será transgresor el duelo entre dos mujeres —Vera (Joan Crawford) y Emma Small (Mercedes McCambridge)— en *Johnny guitar* (Nicholas Ray, 1954).

2 Noël Burch destaca que el plano-emblema debe ser recogido por el espectador como un «tesoro ideológico» (2008: 199), ya que su función semántica consiste en aglutinar el dato principal del filme. Esta especie de retrato puede encontrarse tanto al principio como al final de una cinta del período silente.

3 En la Argentina, la expresión «gatillo fácil» se popularizó con el retorno democrático. La denominada «Masacre de Budge», ocurrida el 8 de mayo de 1987, es considerada emblemática por ser el primer caso de la naciente democracia. La esquina de las calles Guaminí y Figueredo, localidad de Ingeniero Budge, Provincia de Buenos Aires, fue escenario del homicidio arbitrario de tres jóvenes a manos de la policía bonaerense. En 2012, en conmemoración de los chicos asesinados, se instituyó mediante la ley 26811 el «Día Nacional de la Lucha contra la Violencia Institucional en Argentina».

4 En *Rebelde sin causa*, Jim Stark (James Dean), luego de haber sido castigado por su padre por participar de un enfrentamiento armado, argumenta: «... era una cuestión de honor. Me llamaron gallina. Tenía que ir. De no hacerlo no habría podido volver a dar la cara». La configuración de la expresión «gallina», como provocación que da inicio a una pelea callejera, también se retoma —e incluye cierto componente humorístico— en *Volver al futuro* (Robert Zemeckis, 1985). Su protagonista, Marty McFly (Michael J. Fox) incita: «nadie me llama gallina».

5 Para pensar el vínculo entre masculinidades juveniles, marginalidad e instituciones, recuperamos el filme argentino *Fuera de la ley* (Manuel Romero, 1937). La película narra las desventuras de Juan Robles (José Gola), hijo de un comisario, quien, luego de salir de un reformatorio de menores, organiza y lidera una banda de delincuentes. La historia pone en acto las tensiones entre las instituciones y los individuos: el hijo de un policía no renuncia a su deseo de transgredir la ley. De hecho, lo hace cometiendo diversas clases de delitos: hurto, asesinato, secuestro, acoso sexual y tentativa

de violación. La masculinidad de Juan Robles se configura articulada con la virilidad que le concede un traje elegante, la portación de un arma de fuego, el tango, el sometimiento de los demás y una sexualidad activa. Asimismo, la película clausura con el castigo moralizante del protagonista, quien se suicida luego de haber recibido la sentencia de su padre encarnando a la justicia.

6 Los noventa en la Argentina suelen ser definidos como «... una década de derrumbe, pero organizada con desechos y promesas» (Angilletta, 2021: 156), en la que, por medio de las políticas neoliberales de Carlos Saúl Menem y Domingo Cavallo —ministro de Economía—, se presentó la Ley de Convertibilidad en 1991 como una solución al problema de la hiperinflación acaecida en 1989 (Heredia, 2015). Las consecuencias de dicha política monetaria se tradujeron en privatizaciones, olas de desempleo, incremento de la pobreza y episodios de inseguridad.

7 Región de la Provincia de Buenos Aires integrada por 24 municipios que rodea a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

8 Domingo Faustino Sarmiento, presidente argentino entre 1868-1874, promovió un proyecto pedagógico y de transformación cultural basado en el lema «civilización y barbarie» desarrollado tempranamente en el *Facundo* (1845). Este plan político buscaba convertir a la Argentina poscolonial en una nación moderna y progresista.

9 Frase que da título al cuarto álbum de estudio del grupo musical Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, lanzado el 7 de octubre de 1989. La portada del disco es una ilustración del artista visual Rocambole. Esta presenta una puesta en abismo: por un lado, visualizamos a un hombre que sujeta con una correa a un perro con cara de revólver; por otro lado, una intervención de la pintura *El tres de mayo de 1808 en Madrid* de Francisco de Goya. Si en la obra de Goya los hombres son asesinados por soldados, en el arte de tapa del disco de Los Redondos son acribillados por la Cruz Roja (asociación civil, humanitaria y de carácter voluntario), haciendo alusión a la práctica del «gatillo fácil» empleada durante la última dictadura cívico-militar. Esta idea se refuerza en el interior del álbum que incluye un libro con listado de canciones y

ficha técnica organizado bajo la nomenclatura de «antiidentik».

10 Sergio Serulnikov (2017) compara la ola de saqueos acontecida en febrero de 1989 en la ciudad de Caracas, Venezuela, con los sucesos ocurridos en mayo y junio de 1989 en la Argentina. El autor señala: «En mayo de 1989, el conurbano de Buenos Aires y otras grandes ciudades del Interior protagonizaron escenas que mucho se asemejaban a lo visto en las barriadas pobres de Caracas. Miles de personas a cara descubierta y plena luz del día derribaron las puertas de grandes y pequeños comercios para llevarse todos los alimentos y otros bienes que pudieran cargar. Fue la primera ola de saqueos por motivos económicos en la Argentina moderna» (2017: 139). Y analiza los saqueos como «... un episodio asociado a un inusitado episodio económico (la hiperinflación), un actor social definido (los sectores urbanos empobrecidos) y un contexto político signado por la ineptitud del Estado para impedir la desintegración del valor de la moneda, primero, y asegurar el orden de las calles, después» (2017: 139).

11 A comienzos de diciembre de 2001, el Fondo Monetario Internacional (FMI) decidió interrumpir el flujo de capitales hacia la Argentina. Como consecuencia, Domingo Cavallo —ministro de Economía, por esos tiempos— anunció la medida económica del «corralito» que impedía la extracción de dinero en efectivo y obligaba a la bancarización forzosa de la economía. A finales de ese mes, el presidente Fernando de la Rúa anunciaba el estado de sitio a modo de respuesta a los saqueos de supermercados que se volvían moneda constante. La insurrección popular se produjo el 20 de diciembre de 2001, una multitud de personas se reunieron en las calles de Buenos Aires, esquinas y plazas, y se movilizaron hacia Plaza de Mayo, el Obelisco, Callao y Corrientes. Esta sublevación masiva es conocida también como «Cacerolazo» debido a que los ciudadanos salieron a las calles golpeando de manera rítmica sus cacerolas y sartenes, cantando: «que se vayan todos».

12 Se estrenaron producciones que complementaban rasgos de la crónica policial, con un sentimiento de inseguridad, y reproducían un esquema dualista de atributos opuestos: buenos/

malos, héroes/villanos, policías/delincuentes. Se destacan los unitarios *Okupas* (Bruno Stagnaro, 2000), *Tumberos* (Adrián Caetano, 2002), *Cartoneros* (Matías Bertilotti, 2017); las películas *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), *El polaquito* (Juan Carlos Desanzo, 2003), *Elefante blanco* (Pablo Trapero, 2012); los programas *Policías en acción* (Gustavo Hazán, 2004-2021) y *Esta es mi villa* (Mariana Montero, 2018) y los noticieros *En síntesis* (presentado por Santo Biasatti y emitido por Canal 13 en el período 1996-2011), *Día D* (conducido por Jorge Lanata a través de la señal América desde 1996 a 2003) y *Hora clave* (presentado por Mariano Grondona en distintos canales abiertos de la televisión argentina durante el período 1989-2015).

13 En el caso de la literatura, se destacan las obras *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, de Jorge Asís (1980) y *Vivir afuera* de Rodolfo Fogwill (1998), que fueron construyendo esta nueva espacialidad, irreductible a la persistente contraposición entre el campo y la ciudad (Segura, 2015). También, las crónicas sobre el conurbano que se inician con el libro *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* de Cristian

Alarcón (2003), *Los otros* de Josefina Licitra (2011) y *Sangre salada: Una feria en los márgenes* de Sebastián Hacher (2011). Se trata de relatos en los que predominan trazos característicos del periodismo policial y que describen al territorio desde un acercamiento etnográfico o antropológico, definiéndolo como mundo cerrado.

14 Los motes cowboy, gaucho, gánster, «transa» (traficante de drogas), pibe chorro o «tumbero» (el preso) son comodines que condensan sentidos, afectos y significados vinculados a la intersección entre masculinidad y virilidad: heroicidad, valentía, lealtad, misticismo.

15 Expresión utilizada en la Argentina para referirse al universo carcelario.

16 En *Fango*, el personaje de El Brujo también es infiel, tiene una relación sentimental con una menor de edad, y El Indio abandona a su novia cuando se entera de que está esperando un hijo suyo. Ambos hombres demandan al mundo juvenil un respeto de los códigos morales que ellos mismos quiebran en primera instancia. Se configura un universo dislocado y paradójico.

17 Frase perteneciente a la canción «Pistolas» del grupo musical Los Piojos. La misma integra el disco *Ay, ay, ay*, lanzado el 10 de diciembre de 1994, que denuncia los episodios de «gatillo fácil» sucedidos en el Gran Buenos Aires: «Que se maten nomás/ que se maten nomás/ que se maten nomás en el Gran Buenos Aires en la parte de atrás/ háganse su gueto/ quédense en su barrio/ y que no se ajuste el cinturón de Rosario/ Santiago del Estero, peleando su dinero/ pongamos policías/ que se maten nomás/ que se maten nomás».

18 En una conferencia sobre compadritos y guapos, el escritor argentino recupera la historia de la «secta del cuchillo y del coraje», una banda de hombres que se propusieron «como ideal el de ser valientes» y crearon a su modo un tipo peculiar de religión. El coraje era el mito que los organizaba, aunque también los delineaba la fanfarronería y la cobardía. Borges analiza la tarea psicológica y física que implica el uso del cuchillo en los duelos y señala que la frase «¿dónde querés que te marque?» era la incitación que iniciaba la batalla.

19 La primera es una intimidación que Aguirre le propina a Julián, sobrino de Vikingo, y la segunda es una exhortación que Nadia le comunica a un amigo de Pablo.

20 Las peleas de gallos son representadas en *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1957) y en *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* (Leonardo Favio, 1967), como escenario de la medición de fuerzas que determinan la virilidad. A su vez, la obra de teatro *El reñidero* (Sergio De Cecco, 1962) apalanca tensiones vinculadas a la pedagogía viril.

21 Se refiere al duelo final de la película en el que Nadia se enfrenta a El Brujo en una fiesta de cumpleaños celebrada en el interior de una Sociedad de Fomento. En este caso, distinguimos una excepción espacial en tanto ya no se filma el patio de atrás, sino la complicidad vecinal que alienta el combate con frases como: «Dale, pegale» o «Matalo». Se filma un interior y no un despojo. Se filma eso que queda expuesto públicamente y está a la vista de todos. En definitiva, el plural concentra una complicidad. En el duelo

final no hay muertos; Nadia y El Brujo caen ensangrentados por la batalla y respiran agitados. Una clausura abierta: un conflicto sin solución.

22 El episodio 11 de la serie *Okupas*, titulado «Adiós y buena suerte», finaliza con la secuencia del entierro de El Chiqui, en la que los miembros de la banda liderada por Ricardo (Rodrigo De la Serna) le ofrendan paquetes de cigarrillos y botellas de cervezas. El Chiqui (Franco Tirri) es sepultado en una plaza pública bajo una lluvia torrencial. Concretado el funeral, el grupo de amigos decide tomar caminos separados.

23 Se corresponde con la leyenda de Antonio «Gauchito» Gil, gaucho correntino venerado como santo popular por robarle a los ricos para ayudar a los pobres. Fue capturado y asesinado por la policía en 1878 por haber desertado en la Guerra de la Triple Alianza y por cometer una serie de delitos. Según la tradición, Antonio Gil portaba un amuleto de san La Muerte que lo protegía durante sus enfrentamientos. En la Argentina, es común encontrar altares compartidos para ambas figuras, sobre todo en cementerios y zonas carcelarias.

24 El recurso del insert sonoro de un llanto femenino desconsolado también está presente en la secuencia de clausura de *5 pal peso* (Raúl Perrone, 1998). El Mendo (Mauro Alchuler) desciende de su terraza al patio de atrás de la casa lindante para recoger la pelota de fútbol que se le había caído. Cuando logra obtenerla, el vecino sale a su encuentro con un rifle y le dispara, provocando su muerte. En el momento en que el joven cae de rodillas, se escucha el lamento de una mujer que llora afligidamente.

25 Frase que integra el estribillo de la canción «Pistolas» del grupo musical Los Piojos: «Pistolas, que se disparan solas/ Caídos, todos desconocidos/ Bastones, que pegan sin razones/ La muerte es una cuestión de suerte».