

ANATOMÍA EN ESTRAGOS: EL CUERPO PERIFÉRICO BAJO LA VIOLENCIA URBANA EN LAS PELÍCULAS “CALUGA O MENTA” Y “MATAR A UN HOMBRE”

ANATOMY IN HAVOC: THE PERIPHERAL BODY UNDER URBAN VIOLENCE IN THE MOVIES "CALUGA O MENTA" AND "MATAR A UN HOMBRE".

Mg. Cristian Pérez Guerrero
Independiente, Chile
profesorcperez@gmail.com

Resumen:

La violencia urbana actúa indiscriminadamente sobre los espacios poblacionales y los cuerpos de los sujetos devienen en repositorio de toda vileza humana, enajenándose en desecho, cosa o carne. La presente investigación tiene como objetivo abordar esta condición y establecer cómo la violencia urbana termina causando estragos en la anatomía del sujeto marginal en las películas “Caluga o menta” y “Matar a un hombre”. Se profundiza en el abandono periférico en el que son dejados, lugar colmado de polvo, cemento y hacinamiento de block habitacionales; en la desvalorización que sufre la integridad del marginado, a través de una corporalidad intervenida, y en los accionares violentos que terminan derivando al cuerpo en un bulto biológico en estragos.

Palabras claves: *cuerpo, violencia urbana, anatomía en estragos, “Caluga o menta”, “Matar a un hombre”.*

Abstract:

Urban violence acts indiscriminately on the peripheral areas and the bodies of the subjects become repositories of all human vileness, alienating themselves in waste, thing or flesh. The present investigation aims to address this condition and establish how urban violence ends up wreaking havoc on the anatomy of the marginal subject in the films "Caluga o menta" and "Matar a un hombre". It deepens in the peripheral abandonment in which they are left, a place full of dust, cement and overcrowded housing blocks; in the devaluation suffered by the integrity of the marginalized, through an intervened corporality, and in the violent actioners who end up deriving the body in a biological bundle in havoc.

Keywords: *body, urban violence, anatomy in havoc, “Caluga o menta”, “Matar a un hombre”.*

Recibido: 26 de noviembre de 2018

Aceptado: 22 de mayo de 2019

Introducción

Desde inicios de los años noventa, la representación de la violencia urbana en el cine chileno tiene una indiscutible presencia. Si bien esta no es equiparable a la que tiene en países como Colombia, Brasil, Venezuela o México¹, los proyectos fílmicos nacionales han sabido retratar los devenires de los sujetos marginales de múltiples formas. Desde la ficcionalización a la documentalización, los barrios periféricos exponen una de sus más álgidas problemáticas: la violencia urbana.

Ligados a los mecanismos del sistema capitalista, el mercado del consumo, las esferas de poder y las *estrategias* de los *productores*, en términos de De Certeau, establecen los surcos por donde la violencia urbana actúa y fluye. De esta forma, al ver insatisfechas sus expectativas de superación en la ciudad a través del tiempo, los individuos de la periferia terminan siendo el humano medio de expresión de esta violencia (Briceño-León 39). Se da paso a la búsqueda de un sitio endeble donde concretar, marcar y resguardar violentamente las heridas de la injusticia: el cuerpo del sujeto marginado.

En este contexto, *Caluga o menta* (1990) de Gonzalo Justiniano, remite a la política del sujeto marginal inserto en un espacio postdictatorial, estableciendo el *quid* problemático de las investigaciones tanto teóricas como críticas (López 1997, Villarroel 2005). Así, Peirano (2005) y Urrutia (2014) abordan la noción de paisaje y sujeto. Del mismo modo, Salinas y Stange (2005) remiten a la noción de sujeto popular. Sin embargo, es el estudio de Urrutia (*Fabulaciones* 2014), el más cercano a nuestros propósitos, toda vez que considera a *Caluga o Menta* un film que presenta la cosificación política de los cuerpos mediante “modos en que se expresa el cuerpo que adquieren ciertas características animales, sobre todo en el estado de vulnerabilidades en el que constantemente se encuentran” (en línea).²

¹ Como ejemplos, se puede mencionar películas como “La virgen de los sicarios” (2000) y “Kalibre 35”, en Colombia; “Tropa de elite” (2007) y “Ciudad de Dios” (2002), en Brasil; “Hermano” (2010) y “La hora cero” (2010), en Venezuela; y “Amores perros” (2000) y “De la calle” (2001), en México.

² A partir de esto, se evidencia un vacío analítico sobre los estragos corporales causados por la violencia urbana. Algo semejante ocurre con *Matar a un hombre* (2013) Este film es abordado, casi en su totalidad, por reseñas o críticas cinematográficas breves aparecidas en periódicos o revistas digitales. Es así que, por el nivel de profundización que alcanza, se puede citar “Matar a un hombre, la ley del más débil” (2014) de Enrique Morales. El autor destaca el lenguaje audiovisual del director, señalando que, referente a una escena de violación, el “lente mantiene otro plano general cerrado, a prudente distancia, pero que, sin embargo, graba con un crudo realismo, y con una lograda luminosidad, la lenta crueldad de ese minuto” (en línea), técnica que muestra la pasividad del espectador como un sujeto común ante los crímenes.

A su vez, *Matar a un hombre* (2013) de Alejandro Fernández Almendras es analizado desde la misma perspectiva en “Matar a un hombre: la moral del cuerpo” (2014) de Carlos Kuncar. En esta prolija crítica, el autor plantea como tesis la idea de “película física”, por considerar al film “una derrota física del protagonista” debido a que el diálogo trunco del cuerpo y el espacio se “configura en el territorio del cuerpo y no en el de la ética”, lugar donde toma forma “la materialidad de una carne que nos recuerda la animalidad del ser humano” (Kuncar, en línea), en una vía paralela al desprecio de la corporalidad humana.

La violencia urbana ha suscitado una proliferación de estudios en Latinoamérica debido a un estatus de problema social generalizado. Fundamentalmente, la violencia urbana está estrechamente ligada a las megalópolis, grandes urbes donde el quebrantamiento de la ley puede propiciarse de manera más regular (Monsiváis *La violencia* 275). En la urbe, los valores de solidaridad y compromiso con el otro desaparecen casi en su totalidad, dando espacio al egoísmo y a las individualidades, lugares de acceso a la deshumanización de los sujetos, de los pares, de los vecinos. Esta dinámica de injusticia “desemboca en una concentración de hechos de violencia y en la existencia de una violencia típicamente urbana” (Carrión 117). De igual manera, el repliegue geográfico causado por el capitalismo e impulsado por la necesidad de segregación social de la clase dominante, ha preestablecido ciertos barrios como “pozos urbanos infernales repletos de depravación, inmoralidad y violencia donde solo los parias de la sociedad tolerarían vivir” (Loic Wanquant 178). Tamaña sectorización solo estimula factores letales para el desarrollo de la violencia urbana.

De este modo, insatisfechas sus expectativas de superación en la ciudad a través del tiempo, los individuos de la periferia terminan siendo el humano medio de expresión de la violencia, dando lugar a la búsqueda de un sitio que denuncie las heridas de la injusticia: el cuerpo del sujeto marginado.

El cuerpo está inserto en *relaciones de poder* y de dominación, inmerso en una política sobre él, las que “lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos” (Foucault *Vigilar* 33). El cuerpo está alejado de la concepción estética preciosista y del sistema orgánico perfecto. Para Nancy, “los cuerpos son todo algo deformes. Un cuerpo perfectamente

formado es un cuerpo molesto, indiscreto en el mundo de los cuerpos, inaceptable" (58 *Indicios* 18). Simplemente es mera carne, y como tal "es la parte maldita, destinada al envejecimiento, a la muerte, a la enfermedad. Es la carroña, la materia" (Le Breton 18), es materia biológica que produce náuseas. Por este motivo, quizás es necesario el *cuerpo sin órgano* para distanciarse del propio cuerpo, una pulsión vital que cree sus necesidades y no al revés, "un cuerpo que esté harto de los órganos y que quiera deshacerse de ellos" (Deleuze y Guattari *Mil Mesetas* 156).

A partir de este cuerpo dañado, enajenado e imperfecto, se debe comprender la materialidad del marginado, pues el dominante desplaza el cuerpo del dominado, emergiendo una frontera que "está físicamente presente allí donde dos o más culturas afilan entre sí, donde la gente de diferentes razas ocupan el mismo territorio, *donde clases bajas, medias y altas se tocan*" (Anzaldúa en Fares 84). En estas clases sociales jerarquizadas y aislantes, se establece la existencia de una estética en función del cuerpo, cuyos elementos ornamentales evidencian el funcionamiento de una biopolítica ligada al consumo cultural (Reguillo en Cerbino 17), donde el individuo de la periferia pasa a ser un *sujeto subalterno* (Gramsci) despojado de su propia subjetividad a causa de la subordinación capitalista y trasvasado a sitios periféricos controlados desde la hegemonía. Quedan los cuerpos marginados dispuestos a estar "apagados por completo como una causa perdida, y cruzar la frontera hacia un territorio completamente nuevo y separado" (Anzaldúa en Arriaga 5, 6). Son cuerpos, parafraseando a Edward Said, sin permiso para narrar, cuerpos como campos de batallas, cuerpos fronterizos cuya carne está en disputa.

Hostilidad, asfalto y polvo

Tanto en *Caluga o menta* como en *Matar a un hombre*, los sujetos son arrojados a espacios fuera del alcance de la dignidad humana. En las explanadas polvorientas del año noventa, los cuerpos de Niki y sus compañeros son dejados a la deriva social, a las sobras de la metrópolis santiaguina. La sequedad del ambiente es decorada por los *blocks* habitacionales, mientras que los sujetos se camuflan entre los autos viejos -convertidos en chatarra, abandonados en el polvo-, y muebles rotos que cumplen una decadente y última función práctica, la de soportar cuerpos semejantes a sus estados deteriorados. Esta es la escena inicial de *Caluga o menta*, la que funciona como patrón a lo largo del film y que

presenta un cuadro visual que condensa en su composición lo más desechado de la ciudad, aquello en desuso práctico y existencial:

La cámara exhibe los cuerpos como un objeto más en el paisaje. Son parte del mobiliario, están ahí, como los autos o sillones abandonados, destiñéndose al sol. Justiniano convoca esa corporalidad para subrayar una idea de abandono (Urrutia *Fabulaciones*, en línea)

Entre estas imágenes se encuentra Niki sobre un gran neumático industrial abandonado, quien mira hacia el cielo buscando el azul húmedo que lo distancie del polvo periférico y brusco cargado de soledad y miseria. Para Peirano “el espacio seco refleja visualmente la amenaza y el anonimato que le implica la ciudad moderna a los personajes de estas películas” (96), razón por la que los sujetos convergen como síntoma de la expulsión citadina hacia los bordes del centro y del posterior abandono de sus individualidades.

En *Matar a un hombre*, Jorge, sujeto trabajador y padre de familia, está inserto en una población peligrosa, lugar donde las luces que guían a los ciudadanos y les proporcionan seguridad, carecen de presencia. Jorge circula entre canchas de tierras que levantan el polvo que oscurece aún más el ambiente. Luego del laborioso día, el cuerpo cansado del protagonista le hace caminar a pasos aletargados por el barrio, mientras escucha, con miedo e impotencia, los insultos que Calule y sus amigos le propinan. Es el calvario de la anatomía del sujeto inserto en la violencia urbana. Las imágenes son elocuentes: una cancha de tierra y, al fondo de esta, entre sombras, los blocks habitacionales enfilados uno al lado de otro, bloqueando, acorralando a sus víctimas.

Las periferias son espacios forzosos del fervor capitalista, pues la ciudad como espacio se instrumentalizó, se transformó en mera mercancía. El sistema económico se apoderó del centro urbano, de la plaza pública, del corazón de la ciudad, comenzando de esta manera una “dispersión de los elementos de la sociedad rechazados hacia las periferias” (Lefebvre 368). En ambas películas, la idea de urbe está reflejada en espacios rebasados de blocks. Estos espacios habitacionales son parte del medio ambiente de los sujetos periféricos, los que son arrojados a un aparente orden habitacional, donde las estructuras simétricas solo dejan al descubierto la armonía de aislamiento con respecto al

resto de la sociedad. "Ese hueón vive en los bloques", dice Jorgito a su padre, traducción literal que explicita el hermético y duro destino al que es expuesta la clase baja.

En estos campos de concentración marginal habitan Jorge, Calule y Niki, hijos de los barrios retirados del centro, de los terrenos baldíos ornamentados con antenas de alta tensión y copas enormes construidas de hormigón. Es la contaminación visual restringida únicamente al espacio apartado de los acomodados barrios o centros financieros de la ciudad. En la película de Fernández Almendras, este es el espacio en el que protagonista y antagonista se desenvuelven. En la escena donde Jorgito es subido a la ambulancia, Jorge mira sin entender lo que le pasó a su hijo, mientras que al fondo se muestran, interminables hacia el fondo del cuadro visual, los blocks como grandes macizos sombríos alumbrados solo con las intermitentes luces rojas del carro de emergencia. Los quejidos de Jorgito y la misteriosa música incidental, solo acentúan el carácter psicológico de la escena.

La violencia urbana, ligada a la gran metrópoli, alude a "los conflictos, las tragedias, las situaciones crónicas, las repercusiones en la conducta propiciadas por el estallido perpetuo -económico, social y demográfico- de las ciudades" (Monsiváis 275). Así, los personajes poblacionales de los filmes echan su suerte a la voluntad de los grandes espacios urbanos, espacios asfaltados y/o polvorientos que terminan por asfixiar y estragar a los sujetos. Son rincones carentes de un urbanismo centrado en la dignidad humana y que diluyen la integridad de una anatomía marginal.

En *Caluga o menta* queda reflejada fielmente la deriva existencial a la que son llevados los sujetos insertos en la violencia urbana. En una escena, mientras los personajes están echados en sillas viejas de playas, se puede escuchar la letra de una canción que dice "Welcome to Jamaica, welcome to mi pobre vida", frase que hace sentido con lo dicho por Nacho: "somos privilegiados, hueón, p-r-i-v-i-l-e-g-e-a-d-o-s: no tenemos na` que perder".³

No hay nada que suceda, no hay promesa de Pinochet cumplida, ni proyecto democrático visible en el Chile del año noventa. El comienzo de la auspiciadora transición no alcanza a llegar al sujeto marginal, por lo que Niki y Nacho pasan el tiempo entre cervezas, pasta base, cocaína y neoprén, donde "el consumo y el tráfico de drogas no solo

³ Los guiones son para dar énfasis

tiene que ver con el dinero, sino con vacío existencial, una falta de motivación y pérdida del horizonte” (Villarroel 159).

Al final de la película, el niño llamado El Feto deja de nombrar los días (“lunes, martes, miércoles...”), clara manifestación de una empresa absurda, pues todos los días son iguales, ninguno traerá algo nuevo. Son cuerpos residuales, condenados a soportar el pasar del tiempo entre las chatarras y el polvo. Es la ciudad la que sustenta la agresividad provocada por la violencia urbana, violencia que coacciona sobre anatomías periféricas destinándolas al asfalto y al polvo, al estrago, justo al lado del desecho.

Corporalidad intervenida y manipulada

Este hábitat abyecto se transforma en un “espacio vacío de competencia y conflicto, un campo de batalla lleno de peligros para la lid diaria de la supervivencia y la huida” (Wacquant 179). Bajo este contexto, los sujetos marginales deben sobrevivir, en ocasiones, con corporalidades dañadas, por lo que tienen que incorporar sustancias químicas como antídoto, buscando el funcionamiento perfecto del cuerpo, un apego imperativo desde la sanidad demandada por la sociedad. La anatomía en estragos es un cuerpo en desuso, por lo que ya no es válido en el mercado de producción. En *Matar a un hombre*, Jorge libra una feroz batalla no solo con la violencia urbana que circunda a su familia, sino que también con su propio cuerpo y la enfermedad que lo aqueja: la diabetes. Son varias las escenas en las que Jorge aparece inyectándose insulina. En unas, sentado bajo la inmensidad del bosque y su robusta vegetación y, en otras, echado en la taza del baño de un motel luego del encuentro sexual con una prostituta.

La diabetes comienza a significar más allá de sí misma, toda vez que “se proyecta sobre la enfermedad lo que uno piensa sobre el mal. Y se proyecta a su vez la enfermedad [...] sobre el mundo” (Sontag 28). La diabetes trae como consecuencia la pérdida de la visión de los enfermos, analogía de la ceguera del actuar de Jorge y la obstrucción de su juicio en la venidera venganza contra Calule. La enfermedad se transforma en metáfora. Jorge busca la utilidad biológica, paliar la defectuosa anatomía penetrando su vientre con la inyección, de la misma forma que Calule lo hará perforándose el cuerpo con un balazo. Así, mientras Jorge regula y disciplina su corporalidad, los hechos violentos corroen la

tranquilidad biológica de los otros sujetos. Es la paradoja que cae sobre los cuerpos enfermos insertos más allá del borde.

De esta forma, desequilibrar la salud por medio de la ingesta de droga es una vía admisible para el sujeto periférico, como ocurre, principalmente, con la pasta base de cocaína (o simplemente, pasta) consumida por Niki y sus amigos, en *Caluga o menta*. Al ser la droga letal más barata, conlleva en sí misma la carga química de la destrucción. Cada fumada representa una explosión interna, una ruptura de la armonía sanitaria de los órganos vitales. Niki y sus amigos crean grietas en el sistema orgánico y, luego, las impregnan con tóxicos. Deleuze y Guattari dialogan sobre un cuerpo cercado y organizado, un organismo -opuesto a un depravado (*Mil mesetas*197)-, que carece de albedrío, error y acierto. Por lo tanto, el objetivo de los protagonistas es corromper el orden del cuerpo por la vía del consumo de drogas hasta volverlo depravado: sorbiendo lentamente el neoprén desde el interior de una bolsa -semejante al pecho materno-, el tolueno va quitando el hambre de Niki y sus compañeros.

En la periferia, pensar el cuerpo de los otros desde la decencia se vuelve una empresa fallida. En *Caluga o menta*, Justiniano construye esta categoría residual del cuerpo con La Loca Manuela. Sin preámbulos ni consecuencias emotivas, Niki, sujeto periférico, cede el cuerpo perforado y ensangrentado de su enamorada al desamparo, en una carretera sin rumbo que simboliza la desventura de todos los personajes del film. Ello se advierte en un primer plano del rostro de La Loca Manuela colgando de la ventana del auto hacia un costado del camino en pleno movimiento, al tiempo que la voz en off del personaje declama lo siguiente: "Caminando como ciegos, por el borde de un abismo. Estés donde estés, si estás, acuérdate de nosotros". Es este el réquiem del sobrante, el lamento crónico del desahuciado, la violencia urbana causando estragos. El Niki se aleja buscando otro destino, en pleno desierto, lugar donde yace la mujer que amó. Así, los cuerpos dejados a la vacuidad de la deriva son afectados por la pasividad de otros, patrón reiterativo que deshumaniza las funciones de los hombres.

La violencia urbana modifica la percepción de los otros, cegando a los sujetos, despojándolos de voluntades. Las anatomías devienen en imágenes culpables: se sentencia a los hombres y a las mujeres a ser pedazos de carne, fundando el constructo social de la cosificación. Las atrocidades de la urbe se plasman como cicatrices en un cuerpo que ya se

presenta herido, pues “hay una narración detrás de todo corte. El afecto está en la carne, el recuerdo está en la carne y el bagaje inconsciente ligado encuentra su figuración sobre el cuerpo” (Soria y Orozco 121). Niki abandona sin reparos a La Loca Manuela, la chica misteriosa y de clase alta que incondicionalmente estuvo con él en los actos marginales ajenos a ella. Dentro del auto no solo estaba el cuerpo muerto de la persona amada, sino que también un pedazo de carne agujereado de balas que sirvió para un propósito: conocer otro mundo, saborear los matices de la vida más allá del polvo y la violencia poblacional. El cuerpo se vuelve un *algo*, se *desubjetiviza* y se aleja de su historia.

El fin del cuerpo

A kilómetros del centro civilizado de la ciudad, si no hay cuerpos para dañar el sujeto marginal termina dañando su propia corporalidad. En *Matar a un hombre*, mientras Jorge socorre a su hijo luego de ser baleado, Fernández Almendras acerca al espectador a través del protagonista que oye los quejidos de su hijo ensangrentado y desarticulado sobre la escalera de la casa de Calule. A través de un plano en contrapicado, la figura del perpetrador, revólver en mano, se impone sobre sus víctimas sin un dejo de arrepentimiento por el daño, solo preocupado por el destino judicial de su actuar. Calule demuestra el poderío sobre el cuerpo, pues este “es el medio predilecto, y hasta único de ostentación de su poderío, de búsqueda de dominio de algo, de lo que sea” (Soria y Orozco 122). La decisión es clara: se dispara en el estómago para esquivar responsabilidades y apelar a la legítima defensa.

El cuadro cinematográfico escaso de luz, la determinación fría de Calule y los lamentos de la víctima y del victimario, retratan la fragilidad humana en el marco de la violencia urbana, hecho concretado en “una pulsión de autodestrucción que desobedece a la razón e incluso a lo más íntimo dentro de él, en el fuero interno de su pensamiento” (Derrida 119). La dignidad vital se ultraja, los órganos pierden sus códigos y la corporalidad se diluye, desvalorizando lo que alguna vez fue persona. De esta manera, la función principal del cuerpo es la completa deshumanización de su materia por medio de la corrompida eticidad que ha adquirido.

No hay materia viva excluida de la violencia. En *Caluga o menta*, Nacho incita a Niki a asesinar a una abuela herida en el suelo para que no delate su robo, pues ya había

visto sus rostros: “nos vio, hueón. Cágala, cágala”. No hay disparos ni sangre. En un corte seco, un nuevo plano presenta a Niki sobre su cama, tranquilo, apreciando una de las especies robadas. La supresión de las imágenes es el anonimato del crimen, en consecuencia, la impunidad del victimario. Nacho y Niki encarnan la compleja exigencia urbana del crimen, necesidad causada por el despojo existencial de su condición marginalizada (Monsiváis 278), en el marco de un estrago consensuado que envuelve a sus corporalidades.

Por su parte, *Matar a un hombre* vindica el ultraje corporal en un espacio donde la censura no tiene cabida. Prueba de ello son las escenas en torno al asesinato de Calule a manos de Jorge. El protagonista, responsable trabajador y padre de familia, es subsumido por la maquinaria violenta de la periferia y las injusticias sociales que obligan a una economía de sobrevivencia en las calles oscuras y polvorientas de su población. Así, el protagonista del film termina negando sus principios. Movido por la venganza, Jorge apunta con una escopeta a Calule y lo obliga a subir a su camión frigorífico. Es el comienzo del fin de la moral para uno (Jorge) y el comienzo del fin de la vida para el otro (Calule).

La anatomía de Calule es el epicentro del daño, de la inhumanidad de los impulsos, el fundamento de una secuencia teatral despiadada. En un primer acto, al borde de la hipotermia provocada por el frío al interior del camión, reaparece un bulto arrastrándose entre la humedad del frío condensado, un vapor gélido que potencia la anomalía terrorífica de aquel cuerpo que reptaba desde el fondo del vehículo. No hay vuelta atrás. La corporalidad del enemigo es el campo de exterminio de los propios miedos, el fin de la intranquilidad familiar, el epílogo del mal. Jorge -motivado por la ira- ve en sus actos la deserción de las responsabilidades morales: las líneas de la violencia urbana trazadas en la moral del cuerpo familiar, atraviesan su estado de confort de sujeto ejemplar y convocan a una liberación del propio yo. En ese devenir “la condición humana es metamorfoseada, se suprime la distancia con relación a sí mismo -ese fardo que aplasta al ser humano” (Blair 55)-, que suprime el discernimiento y que distancia al hombre de las bestias.

En un segundo acto, Jorge introduce -en la caja de carga donde está atrapado Calule- el humo del tubo de escape del camión, acelerando el vehículo para aumentar la toxicidad. La mezcla mortal del frío y los gases reducen la vida del otro. Los latidos, la

respiración y los órganos que alguna vez fueron indicios de un sistema vital, se detienen en el congelado cuerpo de Calule, configurando un responso de químicos.

En un tercer acto, no hay nichos, tumbas, lápida, flores ni llantos: Jorge oculta el cuerpo en una casa en construcción. Con ello priva de la humanidad del velatorio a quienes intenten reclamar la corporalidad dañada del asesino asesinado, evidenciando así “un afán de invisibilizar y de des-identificar los cuerpos buscando la impunidad” (50), huyendo de todo aquello que pudiera causar arrepentimiento. Con los días, la desintegración de la humanidad de Calule se concreta en la descomposición de la carne. Cuerpo herido por el tiempo, cuerpo vencido, cuerpo descompuesto, campo de batalla de gusanos y moscas.

En un contrapunto de horror, absurdo y culpa, Jorge arrastra a un precipicio la masa de carne restante en que ha convertido a Calule y la lanza al mar, a la naturaleza, en un actuar cobarde y desesperado. Más, irónicamente, las aguas devuelven lo que queda de aquel sujeto que lo atormentó. A modo de epílogo, un sexto acto reseña la carne húmeda y salificada, carroña de cangrejos y animales marinos -devuelta por el mar- la que es encontrada y nuevamente arrastrada, esta vez para finalmente ser entregada a las autoridades.

Calule resume la residualidad de la anatomía humana, la abyección de los tejidos y los órganos, todos ellos activados desde la violencia de la urbanidad, en una periferia letal que deshonor la dignidad de la ciudadanía. Jorge es alcanzado por el accionar perverso que Calule tiene incorporado en sí: “Te voy a cortarte la lengua y te la voy a metértela en culo, conchetumare”, grita Calule desde el camión al borde de perder la vida. Es un cuerpo agónico amenazando la integridad de otro cuerpo en estragos. Son los discursos que rigen las prácticas periféricas las que enajenan el cuerpo y lo transforman en el repositorio de la crudeza urbana donde la deshumanización de las víctimas es la cancelación de sus derechos corporales (Monsiváis 276). Los cuerpos de la periferia son, al mismo tiempo, mártires y verdugos. A partir de esa premisa, tiene sentido la frase de Gabriel Giorgi: “Si ese cuerpo no puede ser tratado bajo los derechos de las personas, que sea tratado bajo los derechos de los animales” (124).

Conclusiones

En ambo filmes, se da forma a categorías deshumanizantes que funcionan en y desde los cuerpos de los sujetos. En la transversalidad de la violencia de los cuerpos insertos en la urbe, se erigen como ejecutores o víctimas. Ello, en espacios periféricos que, a la hora de representar los ambientes de los protagonistas, se constituyen en ejes de su cotidianeidad. Son zonas tautológicas que se concretizan, en su mayoría, en poblaciones retiradas del centro de la ciudad, lugares abandonados, sitios secos y polvorientos. Las canchas y las explanadas de tierra, las frías calles asfaltadas y los blocks habitacionales, aparecen como lugares comunes. Desde su arquitectura simétrica y hacinadora, *bloquean* los accesos y las salidas de los sujetos marginales del entorno en el que conviven. Y es en estos sitios que reprimen la privacidad y violan los derechos de libre elección de las personas, donde se percute el arrojamiento de los cuerpos a la deriva de una existencia miserable. En cualquier instancia, constituyen espacios de abyección de carácter imperativo, toda vez que determinan la suerte de los habitantes-personajes. Cabe destacar que, a pesar de situarse en una temporalidad que abarca veintitrés años una respecto a la otra, ambas películas reflejan un espacio urbano anacrónico: periferias arquetípicas que instauran imaginarios colectivos sobre lo marginal, además de instaurar una urbanidad y modelos arquitectónicos destinados a la inherencia de aquellos sectores.

Una humanidad individual y colectiva queda vagando en espacios limitados donde todo se reduce a campos simbólicos marginales. A partir de ello, se desequilibran los compuestos biológicos y metafóricos que conforman el cuerpo como organismo. En ambas películas se rompe con la condición de cuerpo-urbanizado a partir de la ingesta de sustancias químicas que alteran la corporalidad y que depravan la naturaleza de los personajes. El consumo de neoprén y cocaína -en el caso de Niki-, y la intervención de agujas en el cuerpo enfermo de Jorge -cuerpo perforado y abrumado de sustancias artificiosas- metaforizan las vías falsamente emancipadoras de una biología en estragos. Ahora bien, de los dos film, es *Caluga o menta* el que exacerba más el consumo y tráfico de drogas, transformándose en el leitmotiv de la trama, además del único mecanismo anestésico que tienen aquellos decadentes cuerpos físicos y sociales para sobrevivir. Esto se

debe a la manifestación carnal y moral de violencia urbana para crear un cuerpo en estragos: en la película de Justiniano, el foco está centrado en el quiebre social y económico proyectado en los cuerpos desvitalizados de los protagonistas, mientras que en la de Fernández Almendras, se centra en la conducta corrompida de un padre de familia.

Ambos filmes revelan una violación a los valores intrínsecos al cuerpo. Los seres periféricos, de una u otra forma, son rotos desde la violencia moral y física. Hay cuerpos que buscan romper el organismo biológico, hay anatomías expugnadas por la residualidad y otras intentando el autoexterminio. No hay escape, solo intentos errados y desesperados de autoexpulsión. Nada funciona.

Los cuerpos son devaluados. No importa que las víctimas sean las más endeble de la sociedad. La violencia urbana embrutece a los involucrados, quienes aplican la crueldad indiscriminadamente contra los otros. El asesinato de los ancianos en *Caluga o menta*, representa lo ilimitado que puede llegar a ser el actuar enajenado de Niki, sujeto desvirtuado a causa de la crudeza marginal. Hay una omisión de la misericordia, una prohibición de sentir piedad por la víctima. En este sentido, todo asesinato está marcado por el súbito silencio de la muerte, sintomatizando la clausura de la humanidad.

La violencia toma el protagonismo en los dos filmes y comienza a funcionar desde y contra los cuerpos. Quienes alguna vez fueron víctimas, terminan cediendo los valores que alguna vez les sirvieron como escudo moral. El tormento de los accionares de la violencia urbana sobre los cuerpos de sujetos firmemente morales como Jorge, termina perforando cualquier manifestación biológica desde la venganza. Sobre ellos se activa el ensañamiento y se da rienda suelta a la violencia corporal a través de actos concatenados que configuran una cronología bestial, causando estragos a toda corporalidad involucrada. Importante recalcar en este punto, cómo las imágenes fílmicas van explicitando a través del tiempo la violencia contra el cuerpo. Desde la supresión visual del asesinato de una anciana en *Caluga o menta* hasta el manifiesto ensañamiento sobre un cuerpo ya podrido en *Matar a un hombre*. Se manifiesta un abandono de la violencia tácita a favor de un desplazamiento hacia categorías visuales explícitas, las que buscan una estética cada vez más mimética para representar la anatomía en estragos.

En definitiva, el cuerpo se transforma en el registro físico y simbólico de los accionares violentos de la urbe, surgiendo como el repositorio por antonomasia de los

efectos impetuosos que se expanden por los barrios y las viviendas de la periferia. *Caluga o Menta*” y *Matar a un hombre* retratan estas problemáticas urbanas, haciendo del cuerpo un sitio biológico donde posarse y formar diversas líneas simbólicas de una anatomía en estragos.

Bibliografía

- Arriaga, María Isabel. “Construcciones discursivas en los márgenes: resistencia chicana en *Borderlands/ La Frontera. The New Mestiza* de Gloria Anzaldúa”. *Anuario Facultad de Ciencias Humanas* 10. 2 (2013): 1-15. http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anuario_fch/v10n2a01arriaga.pdf
- Blair, Elsa. *Muertes violentas: la teatralización del exceso*. Medellín: Universidad de Antioquía, 2005.
- Briceño-León, Roberto. “La nueva violencia urbana de América Latina”. *Sociología*, 4. 8 (2002): 34-51.
- “Caluga o Menta”. Dir. Gonzalo Justiniano. Act.: Mauricio Vega, Patricia Rivadeneira, Aldo Parodi. Chile: Arca Ltda. Fílmico, 1990.
- Carrión, Fernando. “Violencia urbana: un asunto de ciudad”. *Revista Eure* 103 (2008): 111-130.
- Cerbino, Mauro. *Pandillas juveniles: cultura y conflicto de la calle*. Quito: El Conejo. 2004.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Derrida, Jacques. *Seminario La bestia y el soberano. (2002-2003)*. Bordes. Vol.II. Buenos Aires Argentina: Manantial. 2011.
- Fares, Gustavo. “Los estudios fronterizos y sus descontentos: un manifiesto posicional”. *Pensar el afuera*. Ed. Nicolás Hochman. Mar del Plata, Argentina: Kazak, 2010.
- Foucault, Michael. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno, 2002.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*. Buenos Aires, Argentinian: Eterna Cadencia, 2014.
- Kuncar, Carlos. “Matar a un hombre: la moral de cuerpo”. *Revista Mensaje* 63. 634 (2014):48-49.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- Le Breton, David. *Adiós al cuerpo*. México D.F.: La Cifra. 2007.
- “Matar a un hombre”. Dir. Alejandro Fernández Almendras. Act.: Daniel Candia, Daniel Antivilo, Alejandra Yáñez. Chile: El Remanso Cine. Video, 2014.
- Monsiváis, Carlos. “La violencia urbana”. *El mundo de la violencia*. Ed. Adolfo Sánchez Vázquez. México D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Morales, Enrique. “Matar a un hombre, la ley del más débil”. *El Mostrador*. 2014. [http://www.elmostrador.cl/cultura/2014/10/17/critica-de-cine-matar-a-un-hombre-la-ley-del-mas-debil/?php%20bloginfo\(%27url%27\);%20?%3E/cultura](http://www.elmostrador.cl/cultura/2014/10/17/critica-de-cine-matar-a-un-hombre-la-ley-del-mas-debil/?php%20bloginfo(%27url%27);%20?%3E/cultura)

- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo: extensión del alma*. Buenos Aires, Argentina: La Cebra, 2007.
- Peirano, María. “Imágenes de la nación en el cine chileno 1997-2004: La representación de ‘lo chileno’ como cultura popular”. Tesis. Chile: Universidad de Chile, 2005. <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/112641/cs39mpo322.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Salinas, Claudio y Stange, Hans. “De Caluga o Menta a Taxi para Tres: La representación del sujeto popular en el cine de transición chileno de los noventa”. *Revista El Faro* 2. 1 (2005): 277-288.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires, Argentina: Taurus pensamiento, 2003. <http://bioenergeticalatam.com.ar/docus/laenfermedadysusmetaforas.pdf>
- Soria, Hada y Orozco Mario. “De la memoria herida de los cuerpos”. *Estremecimientos de lo real. Ensayos psicoanalíticos sobre cuerpo y violencia*. Coords. Ignacio Gárate, José Miguel Marinas y Mario Orozco. México D.F.: Kanankil, 2012.
- Urrutia, Carolina. “Caluga o Menta”. *Campo contra campo*. 2014. <http://campocontracampo.cl/peliculas/2>
- Urrutia, Carolina. “Fabulaciones del espacio y la tensión de los cuerpos. Apuntes sobre tres filmes chilenos”. *Campo contra campo*. 2014. <http://campocontracampo.cl/textos/2>
- Villarroel, Mónica. *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago, Chile: Cuarto Propio. 2005.
- Wacquant, Loic. *Parias urbanos: marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires, Argentina: Manantial, 2001.