



# LA ALEGORÍA NACIONAL EN LA PELÍCULA CARNE DE TU CARNE DE CARLOS MAYOLO

---

---

THE NATIONAL ALLEGORY IN  
THE FILM CARNE DE TU CARNE  
BY CARLOS MAYOLO

Por

**Diana Alejandra Gutiérrez Ortiz**

Docente Magisterio Santiago de Cali

dianaalejandra23@hotmail.com

---

**Resumen:** El artículo analiza los motivos estéticos y visuales de la película colombiana *Carne de tu carne* de Carlos Mayolo, que son vinculados a la categoría de alegoría nacional postulada en el estudio del lenguaje cinematográfico.

**Palabras claves:** Cine colombiano, Alegoría filmica, Cine político.

**Abstract:** The article analyzes the aesthetic and visual motifs of the Colombian film *Carne de tu carne* by Carlos Mayolo, which are linked to the category of national allegory postulated in the study of cinematographic language.

**Keywords:** Colombian cinema, Film allegory, Political cinema.



El escalonamiento hacia la violencia política que se plantea como contexto de la película *Carne de tu carne* de Carlos Mayolo es fundamental para entender cómo se llega a la consolidación de un discurso filmico argumental que renueva la mirada de lo femenino en el cine en varias de las películas de la década del ochenta en Colombia. Al integrar en sus narraciones situaciones y personajes relacionados con la historia de la violencia, se establece un referente acerca de cómo se estructuraban socialmente instituciones como la familia, la iglesia y los partidos políticos, y a la vez, se dimensionó el lugar que ocupó la mujer en esferas de lo público y lo privado a mediados del siglo XX, cuando entre otros cambios de la participación política, se aprobó el derecho al sufragio femenino en Colombia, en 1957.

Como protagonistas o personajes principales, las mujeres de la narración de Mayolo en *Carne de tu carne* son quienes conducen la progresión de las acciones principales y es debido a su participación que se logra evidenciar de manera directa la oposición entre partidos políticos, las consecuencias del conflicto armado y los hechos principales de la violencia, en los que la mujer estuvo inmersa no solo como víctima, sino como agente activo en calidad ya sea de líder política, ideóloga o militante.

Retomaremos el planteamiento de Balló (2000, p. 15)<sup>1</sup> para reafirmar la estrecha relación del cine colombiano de los ochenta y la historia política en la cual, según el autor, el consumidor cinematográfico actúa más como un *conocedor* que como un espectador. Este conocimiento le permite complementar la aportación de imaginario que exigen los motivos visuales, que se presentan –si son originales y no banales y estereotipados– más próximos al “ya conocido” que “al ya visto” La recurrencia a hechos reales y fenómenos sociales exige, sino un conocimiento previo por parte del espectador, sí una mediana identificación de los aspectos temáticos y de la historia social sobre la que se construye la narrativa.

Los directores colombianos de la década de los ochenta acercaron su propuesta filmica hacia un circuito de exhibición comercial, ambicionando la conquista de un público más amplio, que tenía ya un referente en la televisión a través de actores e historias vinculadas al melodrama, pero que aparecerían en la gran pantalla para ofrecer una nueva perspectiva sobre la historia social, que buscaba ir más allá del entretenimiento. Actrices como Vicky Hernández y María Eugenia Dávila y actores como Frank Ramírez y Gustavo Londoño, que gozaban de gran reconocimiento en la televisión, migraron hacia el cine, y en este desplazamiento se buscó acercar a los espectadores a historias melodramáticas pero con una fuerte vocación histórica.

### **Mitos y símbolos relacionados con La Violencia**

Desde la referencia directa al 7 de agosto de 1956<sup>2</sup> con la que inicia *Carne de tu carne* se instala la alusión al momento histórico del Frente Nacional y la violencia bipartidista. La explosión de los camiones militares en Cali es el pretexto argumental que utiliza Mayolo para relatar el desplazamiento de la familia Velazco desde la urbe hasta el paisaje rural, y el acercamiento de los dos hermanos, Margaret y Andrés Alfonso, en la finca La Emma, espacio para la transformación espectral que se desarrolla a lo largo de la historia.

*Carne de tu carne* es una película sobre La Violencia, sobre las consecuencias del enfrentamiento político que azotó la región del suroccidente colombiano y que hemos de vincular al concepto de *alegoría nacional*, planteado por Fredric Jameson (1992), para referirse al grupo de textos latinoamericanos que hacen una representación de los aspectos políticos y culturales de la sociedad a partir de historias individuales, en ámbitos privados: “all third-world texts are necessarily... allegorical, in a very specific way: they are to be read as what I will call national allegories, even when, perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novels” (1992, p. 69)<sup>3</sup>. La polémica afirmación de Jameson está ligada a la unificación de la producción literaria que no distingue en este postulado corrientes de representación diversas. Tan solo la denominación del Tercer Mundo es ya motivo de discusión; sin embargo, en tanto se entiende el sentido figurado y abstracto de las imágenes que cuentan la historia de la familia Velazco en *Carne de tu carne* y su significado político, la definición de Jameson cobra importancia.

A su vez, Mayolo expresa su interés en crear a través de una determinada poética una alegoría sobre la región vallecaucana (2002, p. 163), lo que permite ubicar el origen de la forma que escoge *Carne de tu carne* para la representación: el *gótico tropical*, término acuñado por el director que resume la negociación entre el referente gótico de la novela inglesa y las realidades y los temas colombianos. Juana Suárez (2009, p. 147) lo explica como la hibridez de ambos aspectos, pues no se trata de ajustarse literalmente a los dictámenes del viejo tema literario y artístico del gótico, sino de apropiarlo y devolverlo con elementos asociados con el trópico y la construcción

esencialista y colonial de América Latina. Como tal, las convenciones del género, en combinación con los trazos particulares de la región (incluyendo la historia, los mitos y el imaginario popular), se ponen al servicio de un lenguaje simbólico que permite un relato visual complejo.

Las pretensiones por representar las leyendas y experiencias fantasmagóricas que fueron parte de las diversas generaciones del siglo XX en Colombia, mezcladas con la violencia política que hace parte de esta misma época, terminaron por encontrar el camino hacia la alegoría en una estética que reafirma el carácter mitológico del texto, en el sentido de Barthes (1999, p. 200) sobre la relación entre mitología e historia, pues el mito es un habla elegida por la historia, no surge de la “naturaleza” de las cosas. En este sentido, hemos de señalar que *Carne de tu carne* explica la realidad lejos de su devenir histórico, más cerca del relato fantástico, operando, como señala Barthes (1983, p. 238), a través de una prestidigitación que trastoca lo real, lo vacía de historia y lo llena de naturaleza, despojando de su sentido humano a las cosas de modo tal que las hace perder su significado humano.

Mircea Eliade (1991, p. 13) explica la relación entre los conceptos de mito y realidad y determina que el primero, al no hablar de lo que ha sucedido realmente, asume una versión del origen revelando la actividad creadora y develando lo sobrenatural, “en suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas irrupciones de lo sagrado en el mundo (...) el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales”.

Avanzaremos a continuación en el análisis de la película frente a la condición particular que hemos descrito: la relación entre los aspectos mitológicos que propone el argumento, el carácter alegórico de la historia y la elección del *gótico tropical* como modo de representación audiovisual.

La primera escena, referida a la muerte de la abuela María Josefa, nos muestra la agonía de la líder de los Velazco, que entre murmullos le dice a su nieto Andrés Alfonso, el único que la acompaña en sus últimos segundos de vida: “Enrique: hermano mío, carne de mi carne, sangre de mi sangre”. Esta frase se repite mientras la cámara realiza un paneo de las fotografías de los personajes principales en su juventud: María Josefa y Enrique. Al final del movimiento de cámara, un plano fijo de la abuela con su nieto, que se echa hacia atrás en un movimiento que deja al descubierto la foto de Enrique, nos insinúa que Andrés Alfonso tomará ahora el lugar de su tío en el incesto con su hermana Margaret, los nuevos protagonistas del cruce parental de la familia Velazco. Es el incesto como fenómeno biológico hacia la degradación y descomposición lo que se toma como argumento para avanzar en una reflexión sobre la crisis de instituciones de orden más global, tales como el Estado y el poder político y económico que se disputa entre los grandes hacendados de la región del Valle del Cauca.

Una vez que el tema del incesto se instala como detonante de los acontecimientos más importantes del relato, empiezan a tomar forma los mitos alrededor del pasado de la familia, que esconde fatales historias que van más allá del cruce parental y que salen a la luz en medio de la transformación de los dos jóvenes en la finca La Emma, escenario rural que les sirve de espacio fantasmagórico para su exploración sexual.

En las siguientes secuencias de la película se presenta de manera directa el carácter mítico al que nos referimos y su significado como sistema semiológico:

- a. Andrés Alfonso le indica a Margaret en qué parte de la montaña debe ir a orinar; cuando la joven da unos pasos y se inclina con los calzones bajos, su hermano le grita: “No, ahí no, no ves que eso es *Caspi*. Lo tenés que mirar y decir: te vi *Caspi*, te vi *Caspi*, y así no te pica”. Margaret se va, corre unos pasos y orina en otro lado. Su hermano la observa. A nivel de significado, percibimos en esta escena el juego sexual que se inicia entre los hermanos y que se manifiesta en el placer de espiar de Andrés Alfonso. Instalado el significado del árbol *Caspi*, es posible establecer la correspondencia del mito, pues se rememora la leyenda del árbol de Don Pedro Hernández<sup>4</sup> al que si no se le habla y se le corrige, puede generar una alteración física, piquiña, ronchas en todo el cuerpo y transformaciones morfológicas hasta conducir a la muerte, lo que sucederá con ambos personajes cuando se convierten en vampiros. El destino fatalista de Margaret y Andrés Alfonso al terminar el relato denota el fracaso de la mezcla y el triunfo de la naturaleza que los suma a sus misterios y al espeso paisaje que caracteriza la zona rural vallecaucana.
- b. Durante el recorrido que realizan los hermanos a San Antonio, donde se halla la finca de su tío Enrique, Andrés Alfonso le cuenta a Margaret la historia de *La Madremonte*, una mujer que según dicen, se llevó a sus hijos al monte y se los comió (confluye aquí también la leyenda de *La Llorona*). La leyenda de *La Madremonte* se refiere a los actos de la endogamia y del canibalismo, fenómenos que serán desarrollados más adelante por los hermanos, quienes en medio de la niebla espesa del monte, se van adentrando al espacio de la transformación, del que nunca saldrán. Uno de los planos que sirve como transición para conducirnos hacia la maternidad de Margaret es el que se compone al interior de la casa del tío Enrique en una de las habitaciones, cuando los dos hermanos están tirados en el piso y Margaret abraza a un muñeco como si fuera su bebé; al fondo, sobre la cama, se ve el cadáver de Enrique recostado sobre la pared, como si estuviese desde la muerte siendo testigo de la alianza sexual entre los hermanos. Andrés Alfonso arrebata el muñeco a Margaret y lo tira hacia atrás, en medio del forcejeo ella intenta vomitar y sus gemidos se superponen al llanto del bebé que está naciendo en ese momento en una de las casas de los campesinos que trabajan para los Velasco. El de *La Madremonte* es un mito que en Colombia se origina a raíz de los daños causados a la madre naturaleza, se materializa en la historia de una mujer corpulenta, de rostro medio humano y medio animal, con afilados y grandes colmillos. *La Madremonte* es de carácter vengativo y

cruel, cubre usualmente su cuerpo con ramas, hojas, musgos y con su larga y desordenada cabellera. Se le teme en las noches de tempestad por sus aterradores bramidos o rugidos, se esconde rápido por las espesuras y los matorrales, a manera de espanto. Margaret es la vengadora de la familia, es quien con su nueva apariencia mítica pretende asustar a los campesinos, los testigos del círculo incestuoso que se cierra con su hermano Andrés Alfonso, de ahí que la secuencia final de la película esté plagada de alusiones a este estado del deambular de los personajes, quienes en medio del bosque, el musgo y la neblina, aúllan anunciando a los habitantes del pueblo que los Velazco continuarán dominando el territorio. Reafirmando la referencia al mito de *La Madremonte* se suman los “ayudaos”, muñecos negros que aparecen en la hamaca y el baño de los campesinos de San Antonio representando las prácticas de magia y brujería, y se asocian a este nuevo contexto espectral en el que Margaret, vampiresa y caníbal, va tras los niños para comérselos y arrastrarlos con ella hacia el monte. De nuevo el significado es múltiple, pues a través del mito se explica la dominación y el poder que pretende la nueva generación de los Velazco sobre los campesinos, no solo a nivel ideológico bajo el pensamiento conservador de la familia sino adueñándose de los hijos y de las poblaciones venideras en el territorio rural, donde cumplen el rol de hacendados.

- c. La alteración del orden genético que suponen las relaciones sexuales entre miembros de una misma familia se relaciona con este estado de degradación social que va en aumento durante el período de *La Violencia*, en el que mueren campesinos, trabajadores y obreros, dueños de las tierras de las cuales quieren apropiarse las élites vallecaucanas, encarnadas en la película de Mayolo por la familia Velazco. Se advierte en el decorado de la casa en Cali donde habita la familia, vasijas de barro, objetos artesanales y elementos provenientes de las huacas encontradas en las fincas y terrenos de propiedad de los Velazco; sin embargo, las huacas encontradas son además fosas: con el descubrimiento de estos objetos valiosos de pobladores pasados se desentierren los huesos y restos de quienes fueron explotados, asesinados y enterrados por los nuevos propietarios. La huaca y su presencia en la casa es el trofeo que cuelga sobre las paredes y significa solo una parte de las historias que se esconden debajo de la tierra.

El afán de pureza racial y linaje familiar se concreta a través del asesinato de liberales y campesinos por parte de “Los Pájaros”, no se expresa en el contenido aparente de las imágenes sino a partir de la alegoría y el contenido mitológico en el que se expresa el argumento, el cual gira alrededor del control social.



## Símbolos y significados

Utilizaremos la definición de Marcel Martí (2002, p. 102) sobre la composición simbólica de la imagen para analizar el sentido de varios símbolos que se construyen en algunos planos de la película. De acuerdo al autor, en el ejercicio de composición el realizador asocia en una imagen dos fragmentos de realidad para hacer surgir de su confrontación un significado más amplio y profundo que su contenido material. El uso del símbolo en el filme consiste en reemplazar a un individuo, un objeto, un gesto o un hecho por un signo o en hacer aparecer un segundo significado ya sea por la semejanza de dos imágenes (metáfora) o por una construcción arbitraria de la imagen o del acontecimiento, que les confiere una dimensión expresiva suplementaria.

- \* **Las orejas y totumas.** Carlos, el exesposo de Ana y padre de Andrés Alfonso, recibe una encomienda entregada por Ever: es un dulce típico vallecaucano, el manjar blanco, dentro del cual se encuentran camufladas orejas de campesinos que han sido asesinados. La reacción de Carlos es negativa pues sabe de los asesinatos comandados por “Los Pájaros”, sicarios a su cargo, pero a la vez pretende ocultar su responsabilidad en los homicidios. Esta escena es fundamental para entender la historia familiar, que va mucho más allá del mantenimiento de las tradiciones conservadoras, y se relaciona directamente con las masacres y el control de la tierra y los ingenios azucareros que desde la Colonia fueron explotados en favor de miembros de la aristocracia caleña. Al llegar la prueba de los asesinatos –las orejas– en mates de manjar blanco, se establece una relación directa al *vallecaucanibalismo* de los Velazco, terratenientes de la zona.
- \* **El pavo rojo y azul.** La primera visión del pavo, que aparecerá en otras escenas y goza de vitalidad respecto de la simbología de las imágenes, surge cuando Ever, el mayordomo, se encuentra organizando los cadáveres que cargan en caballos los empleados de la finca para ser incinerados. En medio de esta escena se acerca al animal y dice: “Odio los pavos, la mitad del tiempo son rojos, la mitad del tiempo son azules. Siempre he desconfiado de ellos”. La diferencia de colores significa la mezcla y la convivencia, que en la película con la muerte del ave hace alusión al desacuerdo y la intolerancia entre el Partido Liberal (representado con el color rojo) y el Partido Conservador (representado con el azul). Se plantea aquí la metáfora del fracaso del proyecto político del Frente Nacional cuyo pacto firmado en 1956, que empezó a funcionar en 1958 con la presidencia de Alberto Lleras Camargo, se basaba en la distribución del poder político de manera ecuánime, alternando los períodos gubernamentales de manera igualitaria entre liberales y conservadores. Juana Suárez (2009) afirma que a partir de esta frase queda develado el verdadero servicio que presta Ever a la familia, pues además de encargarse de los habituales quehaceres de la casa y la finca como mayordomo, es uno de “Los Pájaros” comandados por Carlos. En palabras de Mayolo (2008, p. 42): “en Cali se vivía un sueño americano, pero la verdadera realidad era la violencia bipartidista, los asesinatos macabros, el carro fantasma, el SIC, Laureano y sus secuaces,

(Mariano) Ospina y sus secuaces, Rojas Pinilla y sus ‘pájaros’. Todos los liberales eran perseguidos, vivían en el exilio y solo los conservadores detentaban las prerrogativas de un gobierno dictatorial como fue el de Rojas Pinilla”.

- \* **Los anturios cruzados.** En la escena de la finca La Emma, cuando Margaret y Andrés y Alfonso van por la planta de energía y verduras para abastecer la estancia de Cañasgordas, Margaret observa una planta de anturios que están deteriorados y marchitos y pregunta por qué están así. La esposa de Cloresmiro, el empleado de la finca, le responde que al cruzarse entre ellos se dañan, se corrompen. Seguidamente, los hermanos van hacia un árbol donde cuelgan unos lazos a manera de columpio y mientras corren alrededor del tronco se entrelazan y terminan cruzados en el piso. El anturio es el símbolo del entrecruzamiento en la naturaleza que se traduce en el enlace premonitorio de los hermanos.
- \* **El General Borrero y el Frente Nacional.** La nueva organización de la familia está determinada por una interpretación literal del significado de pertenencia a un clan: “Sangre de mi sangre, carne de mi carne” (Suárez, 2009, p. 22). Por esta razón, en medio del delirio, Margaret y Andrés ven a sus antepasados muertos en una situación de regresión hacia el presente, en la que aprueban el incesto y se visten con trajes y símbolos que representan el momento político del presente de la enunciación, lo que aporta mayores significados para entender este cuadro espectral, como una puesta en escena que alegoriza la realidad de un entorno atravesado por el fracaso del Frente Nacional, el cual se representa con la cinta azul y roja que porta el fantasma del General Borrero, exesposo de Julia.

Este personaje, en el centro del plano y de pie, llama la atención por su importancia jerárquica respecto del resto de los antepasados muertos, que sentados a los lados del General lo escoltan y observan con el alineamiento sanguíneo de los integrantes vivos de la familia. Cada personaje del cuadro representa una institución: está el Dr. Vallecilla, médico de la familia que se ha encargado de cuidar de los integrantes del clan a lo largo de los años, le acompaña el General Borrero y finalmente la abuela María Josefa. Martínez (2009, p. 75) afirma que el saludo del General Borrero en esta secuencia hace referencia a la entrada del poder de la Junta Militar que sucedió a Rojas Pinilla y que contribuyó en gran medida a la construcción del plebiscito realizado en 1957, legitimando la búsqueda del proyecto político del Frente Nacional. En este sentido, el objetivo del Frente Nacional, de lograr la convivencia de los dos partidos es frustrado y se mantiene la oposición tradicional y radical entre Liberales y Conservadores, que no aceptan compartir el poder y buscan la perpetuidad de su tradición política, tal como lo hacen los hermanos a través del incesto.

- \* **El pato, el cerdo y la cabra.** La aparición de los antepasados en la casa del tío Enrique se presenta en medio de la bruma y neblina de la noche. A la vez, en una transición con la escena en la que empiezan a desaparecer los niños del pueblo, este plano se disuelve con la figura de animales que quedan dispuestos de la misma forma que la escena del General Borrero, María Josefa y el médico de la familia. Podemos hablar aquí de una



deshumanización de estos personajes, que no solo se representan del lado fantasmal y han regresado de la muerte, sino que se convierten en esos animales de granja simbolizando la bonanza y el capital económico de la familia. Esta sustitución opera de manera analógica y se puede relacionar con la estética surrealista del cine que surge de una comparación, de aproximar una realidad a otra buscando sus semejanzas y relaciones. De acuerdo con André Breton (2002, p. 13), alcanzando casi el carácter de doctrina, el surrealismo se define como un automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. De ahí, que en medio de la disposición de elementos que se confrontan entre sí -animales, fantasmas, vampiros- surja la vinculación de la representación de la violencia por el camino de lo psicológico y de lo onírico.

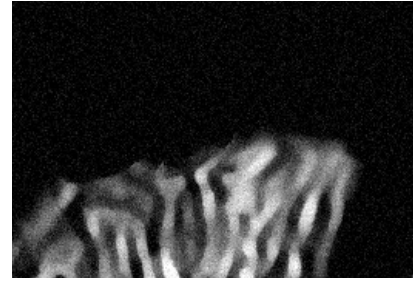
Para finalizar, debemos destacar la inscripción de la película de Mayolo en el género del horror, como un paso hacia la posibilidad de ver La Violencia como un fenómeno inexplicable, más allá de la razón, en el que caben múltiples aberraciones debido a sus trágicas consecuencias, y sobre las cuales se piensa el contexto nacional, plagado de familias que como la Velazco esconden tras sus pretensiones aristocráticas el control social a partir de diversas prácticas de dominación. Del mismo modo, al utilizar la simbología descrita a lo largo de este apartado para abordar el tema de la oposición, la lucha, el enfrentamiento, la barbarie, *Carne de tu carne* reelabora las reflexiones sobre quiénes son los responsables de la violencia en Colombia; la nueva mirada frente a la culpa, ante las cadenas de dominación, en la exploración sexual, se instala como referente claramente diferenciado entre el resto de películas que abordan estos mismos cuestionamientos en un sentido más directo. Mayolo construye la película sobre la base de la inferencia y la multiplicidad de sentidos, de ahí que en esta revisión de los roles y las jerarquías, se nos brinda la posibilidad de interpretar el nuevo rol de la mujer, ligado a una dominancia a través del matriarcado, como es el caso de los personajes de María Josefa, Julia y Ana y en la última generación, Margaret.



### **Representaciones ideológicas femeninas**

A lo largo de la historia del pasado de la familia Velazco y su relación con la extorsión, los asesinatos y el incesto que une las distintas generaciones de hermanos, los personajes femeninos aparecen como eje horizontal del relato.

Se pueden identificar en las figuras de las hermanas Julia y Ana comportamientos y pensamientos políticos que reflejan a su vez una ideología de grupo. En el caso de Asunción, se revela el lugar de la servidumbre doméstica en el seno de estas familias, una mujer afrodescendiente que permanece como el testigo invisible de todos los actos del clan. Como las responsables de mantener el orden colonialista de la familia, se hallan María Josefa y Margaret, los principales personajes femeninos del filme.



La película inicia con la muerte de María Josefa, a partir de este acontecimiento se desarrollan las acciones principales protagonizadas por sus nietos, quienes seguirán el legado incestuoso de la abuela y el tío Enrique. En la primera parte asistimos al ocaso de esta mujer, quien en medio de la convalecencia tiene un final doloroso debido a la enfermedad que padece; asimismo, el sufrimiento emocional que manifiesta María Josefa queda explicitado cuando en sus últimos segundos de vida continúa evocando los recuerdos de Enrique, su hermano y amante. Días después de su muerte, la noche en que explotan los camiones militares en Cali y producen la destrucción de la vivienda, María Josefa vuelve de la muerte y se aparece en el corredor de la casa en su silla de ruedas, con gafas oscuras y bien peinada, como la retratan los álbumes familiares cuando no padecía los males que la condujeron a la muerte. En el cuadro fantasmagórico en el que aparecen los difuntos de la familia, se sitúa nuevamente la abuela en la misma posición, con apariencia vigilante, observadora, traje negro y gafas oscuras, se ubica en una esquina del cuadro para presenciar el acontecimiento orgiástico de sus nietos en la finca La Emma, donde probablemente también se habría consumado la unión sexual entre ella y su hermano.

María Josefa es la matriarca que viene desde la muerte para marcar el futuro de la familia. Hace su aparición en medio de la explosión de los camiones para anunciar el desplazamiento de los miembros de la familia hacia la finca La Emma y posteriormente sirve como transición, con su aparición espectral, para habilitar el puente entre lo fantástico y lo real.

Margaret, la jovencita que llega de los Estados Unidos a reencontrarse nuevamente con su familia, principalmente con su hermano Andrés Alfonso, crece en importancia dramática y narrativa y lo hace a partir de la transición física de adolescente a mujer vampiresa. Inspirado en el relato de *La Madremonte*, Mayolo establece una analogía entre estos dos personajes para hablar del canibalismo que opera en la región vallecaucana, pues el sistema político se ha convertido en una máquina de producir muertos a través de La Violencia. Margaret es entonces la encargada de asumir, a través de la explicación mítica de *La Madremonte*, el rol del caníbal que brota en medio del bosque para contaminar el espacio rural y robar los hijos de los campesinos, y el rol de vampiresa justiciera que asesina a Ever, el testigo de las masacres comandadas por los Velazco.

Desde su primera aparición, bajándose del avión que no solo la transporta a ella y a su madre, sino a todo el pensamiento globalizante y los bienes de consumo norteamericanos, la joven se muestra mucho más liberal que su hermano. Margaret inicia a Andrés Alfonso en el consumo del cigarrillo, escuchan juntos música estadounidense, lo consuela cuando su **papá** lo reprende en medio de una reunión familiar, se encarga de volverlo cómplice de sus aventuras juveniles, hasta que consigue irse con él a la finca La Emma. Margaret regresa a Colombia para cobrar la herencia de su abuela, representada en bienes materiales y en el incesto. Es hija de Ana y James, un estadounidense que llegó a Cali años atrás y se convirtió en el segundo esposo de Ana, seduciéndola con el sueño americano; sin embargo, la familia reclama a la joven, que regresa al lugar de su infancia para restablecer el orden colonial pretendido por los Velazco.

Margaret es además Eva, pues inicia a través de la cercanía y coqueteos con su hermano la tentación hacia la lujuria y el incesto, es ella quien marca el paso a seguir en la aventura de reencontrarse con el pasado de la familia. Desde su llegada a Cali, influenciada por los rasgos de la cultura norteamericana, invita a su hermano a alterar la cotidianidad hasta conducirlo al incesto con la complicidad de sus muertos. Margaret es la juventud de la abuela María Josefa, pues se viste con su ropa cuando llega a la casa del tío Enrique y materializa en la relación sexual con su hermano la última frase de la difunta matriarca de la familia: “Sangre de mi sangre, carne de mi carne”.

La eliminación de Ever en manos de Margaret, asesinándolo con un tiro de escopeta en el pecho, es uno de los indicios del final de la historia pues ha quedado silenciado el único testigo y cómplice de los actos de violencia y dominación promovidos por los Velazco. El final de la historia de Margaret y su hermano es incierto, son perseguidos y asesinados por Cloresmiro luego de haber intentado robarle su hija recién nacida; una vez enterrados salen de su tumba y resucitan ante la mirada de un guaquero o buscador de tesoros. Como almas en pena seguirán vagando y probablemente se sumarán a sus antepasados, presentes en la familia generación tras generación, esperando un nuevo cruce parental y perpetuando los días y años de violencia como fenómeno cíclico en Colombia.

Desde la llegada de Ana y Margaret de Estados Unidos es posible ver una marcada distancia entre las dos hermanas Velazco. Julia se muestra resistente a que sea su hermana Ana quien determine cómo se desarrollarán las dinámicas de la familia en ausencia de su madre María Josefa.

Las hermanas encarnan dos posiciones ideológicas que en los años cincuenta en Colombia se asentaron fuertemente entre los sectores de mayor poder económico: el conservatismo y la americanización. En medio de un almuerzo familiar en la hacienda Cañasgordas, Julia se muestra amigable y orgullosa de la cercanía de su familia con Laureano Gómez, inicia su diatriba en contra de Rojas Pinilla y añora el

estilo de vida de la España franquista, pues asegura que su linaje está emparentado con las Meninas. Hay dos momentos precisos en los que esta remembranza al modelo conservador quedan explícitos en las declaraciones de Julia: el primero cuando tararea una canción que dice: “El 13 de junio la Virgen María bajó a Laureanito y subió a un policía” demostrando el rechazo hacia el gobernante de turno, Rojas Pinilla, quien derrocó al “hombre tempestad”, como apoda Julia a Laureano Gómez. Y el segundo, durante una conversación, Julia prosigue: “Antes que Dios fuera Dios y los peñascos, peñascos, los Quiroz eran Quiroz y los Velazcos, Velazco”, enfatizando nuevamente las pretensiones de clase privilegiada y de abolengo de su familia.

Ana, a diferencia de su hermana, por haber emigrado durante varios años a Estados Unidos con su esposo, manifiesta una inclinación por el progreso de la cultura norteamericana. Critica a su hermana por ser tan “goda”, término usado para referirse a los extremistas conservadores de la época, y se considera más afortunada por vivir en un país desarrollado donde no ocurrirían cosas como las de la explosión de los camiones en Cali. Ana ha sido cuestionada en el testamento de la difunta María Josefa por haberse separado de su legítimo esposo Carlos, pues ha ido en contra del orden social al romper el vínculo matrimonial; sin embargo, a su regreso Ana se reencuentra con su pasado, Carlos la seduce y entra nuevamente al círculo familiar, pues su exesposo se ha mantenido a pesar de la separación como un integrante más de la familia.

Finalmente, encontramos un último personaje femenino que también revela aspectos ideológicos y sociales que configuran el contexto en el que se desenvuelve la historia de la película: Asunción, la empleada de servicios domésticos de la familia. Su condición de afrodescendiente es un indicador de la acostumbrada vinculación de miembros de esta cultura en oficios asociados a la servidumbre en una ciudad como Cali, que en su historia sobre las migraciones cuenta fenómenos importantes como el desplazamiento a la costa pacífica de comunidades afros ante las pocas posibilidades que encuentran en la zona rural y costera. Asunción es integrada a la familia y aceptada en ella por lo que representa como fuerza laboral y lealtad. Sus intervenciones son pocas a lo largo de la trama principal de la historia; sin embargo, se pueden identificar en ella aspectos que corresponden a la cotidianidad de los Velazco, pues está presente en las reuniones de la familia, los cumpleaños, en la lectura del testamento de María Josefa quien le reconoce un pago mensual como pensión, e igualmente viaja a la hacienda Cañasgordas a servir a la familia en el almuerzo en el que se revelan las posturas políticas de cada integrante.

A partir del análisis ideológico y cultural de los personajes femeninos de *Carne de tu carne* y del estudio de los símbolos y significados se advierte un fortalecimiento del discurso filmico sobre la violencia en el cine colombiano de los ochenta, y durante ese proceso la mujer adquiere un valor destacado en la trama argumental, al convertirse en personaje principal que moviliza las acciones más importantes.

Si bien el texto de Mayolo se ubica en una escala diferenciada entre las estéticas que afloraron durante la década que se estrenó la película, más cercanas al realismo, no pierde por ello la motivación de hablar de un momento histórico específico en el que la violencia política y social fue el detonante para la creación de los relatos audiovisuales.



## Notas

---

- 1 Balló (2000) plantea en *Imágenes del silencio* la figura de la mujer en la ventana como un punto de vista que se va transformando y que en ocasiones observa, contempla y conduce al espectador no solo hacia la mirada de lo que está ocurriendo afuera, sino que reclama una *penetración interior*. Mirando desde el espacio doméstico o desde la intimidad de un tren, los encuadres de la mujer en la ventana dan cuenta de un significado preciso, que se materializa en un relevo de sus emociones y que nos habla de su dignidad.
- 2 El siguiente relato explica los acontecimientos de la explosión del 7 de agosto, como se lo conoce al fatídico incidente de esta madrugada del año 1956 en Cali, publicado por César Ayala Diago en la Revista *Credencial Historia* (septiembre de 1999, N° 117): “Desde las horas de la mañana del 6 de agosto de 1956 una caravana de diez camiones al mando de unidades del ejército nacional se desplazaba por la vía Buenaventura-Cali, cargados de 1.053 cajas de dinamita que tenían como destino las obras públicas que se adelantaban en Bogotá. Al llegar a Cali, en las horas de la tarde, siete de los diez camiones fueron estacionados en las inmediaciones del Batallón Codazzi. Horas después, en la madrugada del día 7, una estruendosa explosión despertó a la ciudad. Cuadras enteras quedaron convertidas en cenizas. ‘Fue como si el cementerio hubiera saltado al aire’, relató un aviador que en el momento de la explosión sobrevolaba la ciudad. La catástrofe dejó más de 1.300 muertos, cuatro mil heridos y destrucciones por cien millones de pesos. Las edificaciones donde se alojaba el Batallón Codazzi, la Policía Militar y la Tercera Brigada desaparecieron por completo. Ocho manzanas quedaron completamente destruidas y tres más fueron averiadas por la onda explosiva.”
- 3 “Todos los textos del tercer mundo son necesariamente ... alegorías, de una manera muy específica: son para ser leídos como lo que llamaré alegorías nacionales, aun cuando, quizás debería decir, sobre todo cuando sus formas se desarrollan a partir de los mecanismos predominantemente occidentales de representación, tales como las novelas”. Traducción propia
- 4 El periódico *Vanguardia Liberal* cita las historias que tejen el misterio del árbol denominado Pedro Hernández, a manera de explicación de las pretensiones de algunos pobladores de regiones del norte de Colombia de humanizar esta planta: aseguran los abuelos campesinos que son pocos los que lo reconocen a lo lejos. “Se ve un arbolito ahí, sute, como el que no quiere la cosa... pero cuando dice arrecharse es que le empieza a uno la ‘piquiña’, una sarna de ‘padre y señor mío’ que nadie le puede quitar”, dice Octavio Gómez, campesino y vendedor de la plaza de mercado del centro de Bucaramanga. En cuestión de minutos el rostro se hincha, los ojos se vuelven “chinos” y “no alcanzan las uñas” para rascarse hasta el último rincón del cuerpo. “Si usted sale bien librado, es porque alcanzó a llegar al médico y le pusieron inyecciones. Si no, hasta se puede morir por el ardor”. Disponible en: [www.vanguardia.com](http://www.vanguardia.com). Consultado: 03/12/2013.



## Bibliografía

---

- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio, los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Breton, A. (2002). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor Libros.
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor.
- Jamenson, F. (1992). *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana University Press.
- Martí, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Martínez, M. I. (2009). Incesto, vampiros y animales: La Violencia colombiana en Carne de tu carne de Carlos Mayolo. *Revista de Estudios Colombianos*, Número especial sobre Cine Colombiano, (P.65-67) Bogotá.
- Mayolo, C. (2002). *¿Mamá qué hago? Vida secreta de un director de cine*, Bogotá: Editorial Oveja Negra.
- Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Editorial Universidad del Valle.

**Recibido:** 26 de Marzo de 2019 / **Aprobado:** 30 de Mayo de 2019