

Incesto, vampiros y animales: La Violencia colombiana en *Carne de tu carne* de Carlos Mayolo

María Inés Martínez
University of Manitoba

Carne de tu carne (Dir. Carlos Mayolo, 1983) es un trabajo significativo en la trayectoria artística del director;¹ según lo afirma él mismo en sus memorias, la película “representa un momento de la cinematografía nacional en donde irrumpía el cine de autor” (126). Admitiendo que esta última aseveración debe precisarse en un estudio más detallado que dé cuenta de la inserción de la obra de Mayolo en el cine colombiano, lo que nos parece más notable de esta película es su aporte a una estética crítica de La Violencia colombiana. *Carne de tu carne* narra la historia de los Velasco, una familia perteneciente a la élite caleña que vive la crisis política del gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla en 1956, en momentos en que Cali se halla convulsionada por la explosión de seis camiones con dinamita. Dicha explosión sirve de pretexto al director para vincular La Violencia con la historia de incesto y promiscuidad de los miembros de la familia Velasco. Con esto en mente, planteamos en este trabajo que *Carne de tu carne* pone en escena un universo cinematográfico surrealista al servicio de una crítica de la violencia colombiana, y más específicamente, del período de La Violencia y del Frente Nacional. En nuestra discusión son de interés particular los componentes de la estética que Mayolo denomina *gótico tropical* (136), que tienen como eje principal el símbolo del incesto y las implicaciones sociales del mismo.

El incesto en la trama familiar

La primera escena de *Carne de tu*

carne se concentra en la agonía y muerte de la abuela, María Josefa Borrero Vda. de Velasco, pero también sintetiza la trama familiar, tejida en torno a relaciones incestuosas desde el pasado hacia el presente. La cámara empieza haciendo un *tilt down* que muestra las fotos familiares colgadas en la pared del cuarto de María Josefa: primero la de la bisabuela y luego la del bisabuelo de Andrés Alfonso; sigue inclinándose hasta encontrarse con la abuela en el centro de la escena que yace en su cama dormida y parece soñar con cierta inquietud. Se oyen sus sollozos y una respiración agitada. Sin interrumpir los gemidos, la cámara se detiene al lado izquierdo para mostrar una foto de la abuela cuando era joven y luego gira al lado derecho para enfocar la mano de la abuela que busca la de Andrés Alfonso (sentado en una silla al lado derecho de la cama). De suerte que el adolescente entra en el cuadro por el contacto que la abuela establece con él, como si fuera parte de la inquietud de su sueño porque ella lo introduce cuando le toma la mano. En el siguiente plano, la cámara adopta otro ángulo al lado derecho para mostrar la foto de Enrique (hermano de María Josefa) que se halla sobre la mesa de noche. Es así como Andrés Alfonso y la foto de Enrique quedan superpuestos en el mismo plano y en ese momento la abuela se dirige al adolescente, quien parece suplantar a su tío abuelo y le dice: “Enrique: hermano mío, carne de mi carne, sangre de mi sangre.” Una vez que ha confesado su inclinación amorosa, la abuela se queda inmóvil y se oye una música estridente señalando el alcance fatal de las palabras pronunciadas. Unos

segundos después, Andrés Alfonso se da cuenta que la abuela ha muerto. De inmediato, el adolescente llama a su padre para avisarle, se abre una puerta lateral que rompe con la penumbra de la habitación y entran Carlos, la tía Julia y la criada Asunción, para confirmar el deceso de la anciana.

Esta escena es trabajada con mucho cuidado y detalles para develar los vínculos incestuosos que unen a las diferentes generaciones de la familia Velasco. Con su *tilt down*, la cámara (encargada al famoso fotógrafo mexicano Luis Gabriel Berinstain) auscultadora del pasado familiar, recorre las generaciones de la familia Velasco que están vinculadas por el incesto, siendo éste el asunto que está en el fondo de la trama familiar y de la película. Todo esto sucede en la habitación oscura de la abuela, lo cual sugiere que la cámara penetra en los secretos más íntimos y soterrados de las relaciones familiares. Dado el encadenamiento de imágenes, el espectador puede suponer que la abuela soñaba antes de morir con momentos felices de su juventud, cuando estaba enamorada de su hermano Enrique. Lo que parece un delirio de la abuela moribunda, es al mismo tiempo un sueño erótico, en donde la abuela habla de éste, revelándole a Andrés Alfonso la relación incestuosa que tenía con su hermano. Como se verá, el incesto de la abuela es el eslabón que une las diferentes generaciones y también presagia la relación de Andrés Alfonso con Margaret.

Después de la muerte de María Josefa, Ana y Margaret (su hija y su nieta) llegan de Estados Unidos. En adelante, la película construye alrededor de estas mujeres una red de promiscuidad e incesto familiar. La situación familiar de Ana es ambigua: parece estar dividida entre Carlos, su primer esposo (con quien todavía mantiene una relación) y James, un ingeniero que vive con ella en Estados Unidos. Además, Ana muestra una cierta rivalidad hacia su hermana Julia. Ambas parecen compartir a Carlos, que vive separado de Ana, pero en la misma casa de la abuela, en donde también reside Julia. Carlos, por su parte, recibe a Ana en el aeropuerto

como si se tratara de su esposa e incluso tiene relaciones íntimas con ella; al mismo tiempo mantiene una relación promiscua y una especie de intimidad con Julia. Evidente en las miradas que intercambian. La ambigüedad de estas relaciones es más clara con la lectura del testamento de la abuela, manipulado por Carlos y el abogado Meneses. En ese documento Carlos y Ana heredan la finca de La Emma con el objetivo explícito de unirlos de nuevo, a pesar de que Ana vive fuera del país, con otro hombre y además tiene una hija de él. De hecho, Ana no parece tener ninguna objeción al testamento y ni siquiera cuestiona su autenticidad. En cuanto a los hijos, Margaret (hija de Ana y James) y Andrés Alfonso (de Ana y Carlos), heredan partes iguales de los ingenios azucareros que poseía la abuela.

En ese contexto de promiscuidad, Mayolo introduce un video (en blanco y negro) que hace parte de la colección de recuerdos familiares. En éste, se muestra a los antepasados de la familia, al mismo tiempo que Andrés Alfonso le cuenta a Margaret (en voz baja) aspectos vedados de los distintos personajes de la familia, lo cual deja ver al espectador que los Velasco ocultan una serie de historias. El video también revela la promiscuidad de las relaciones entre Andrés Alfonso y Margaret, que se remontan a la infancia y que parecen haber sido estimuladas por la familia. Los dos niños se vestían como hermanos gemelos y jugaban en el columpio, en donde el uno caía encima del otro, además la tía Julia los pone juntos para que se besen. Como se verá luego, la promiscuidad de los niños en el video y la permisividad de la familia con respecto a ésta revelan una actitud similar a la complicidad que tienen los difuntos antepasados con el incesto de los jóvenes.

Desde el momento en que los medio hermanos se encuentran en el aeropuerto, renuevan la amistad que tenían en la infancia y las refuerzan construyendo un mundo aparte. Ellos se reúnen en diferentes espacios de la casa para fumar, bromear, leer, jugar, hacerse cosquillas, oír música y bailar. Margaret trae de Estados Unidos la moda y la cultura liberal

del fin de los años 50, los cigarrillos Camel y la música. Los hermanos disfrutaban oyendo el Rock and Roll con "See You Later Alligator" de Bill Haley y bailan románticamente "Love Me Tender" de Elvis Presley. La mezcla delicada de juegos infantiles y eróticos sirve a Mayolo para poner en la relación de los jóvenes una buena dosis de complicidad e intimidad que va preparando al espectador para el acercamiento íntimo de los hermanos y la consumación de sus relaciones incestuosas que tendrán lugar después de la explosión en la casa del tío Enrique.

El incesto: una búsqueda de expresión cinematográfica para tratar La Violencia

En Mayolo, la búsqueda de nuevas salidas estéticas tiene que ver con un cuestionamiento de las formas tradicionales de hacer cine y con la necesidad de reinventarlo, de llegar al espectador buscando interpelarlo de una manera más exigente. El motivo del incesto se vuelve parte de la búsqueda de esta nueva estética que no se conforma con dar cuenta de una realidad escueta, que no incluya la ficción. En sus memorias, el director relata que su formación artística se dio al interior del Grupo de Cali² del cual hicieron parte destacados artistas como Andrés Caicedo y Luis Ospina. Del Grupo de Cali surgió un cine que Mayolo describe como "no demagógico" y "marginal" (104). Uno de los ingredientes sobresalientes de este cine era el recurso al horror para ver a través de éste episodios problemáticos de la historia de Colombia, y en particular, de La Violencia. He aquí la descripción que Mayolo hace de la búsqueda de dicho cine:

(...) teníamos lucubraciones sobre un cine independiente, barato. Ojalá que fuera de horror. Que desmitificara los horrores de la Violencia y de la miseria, pero por otras vías. Queríamos ser alegóricos con una realidad que se presentaba espinosa y casi lacerante. Queríamos películas filmadas en provincia, con pocos personajes. Películas fantásticas, donde los señores feudales devoraban a los obreros, les sacaban la sangre

a los obreros. Donde el incesto se convertía en un instrumento de poder y devoraba a los oficiantes como a las víctimas. Eran otras cosas las que nos interesaban. Íbamos hacia un género que desconocíamos. (Mayolo, 91)

En sus memorias, Mayolo indica que tenía en común con los integrantes del Grupo de Cali una cinematografía del horror, en la cual el vampirismo tiene un lugar particularmente destacado (172). El primero en trabajar sobre el tema fue Andrés Caicedo con el "bosquejo de un guión (...) sobre un burgués dueño de un ingenio azucarero, quien extrae la sangre a los obreros para calmar la extraña enfermedad" (172). Luego Luis Ospina dirige *Pura sangre* (1980), cuya trama es la de un aristócrata que necesita transfusiones de sangre porque está enfermo y, para proporcionársela, sus asesinos a sueldo (uno de ellos es Perfecto, personaje actuado por Mayolo) se la sacan a los jóvenes pobres (167).

Además, Mayolo era un conocedor de la obra de Roger Corman; de hecho, *Carne de tu carne* está dedicada a este conocido director, cuya clásica película *The Little Shop of Horrors* (1960), relata la historia de una floristería que se hallaba cerca de la quiebra y su dueño, el Sr. Mushnick se da cuenta que Seymour, su asistente, ha descubierto una planta carnívora que crece a velocidades aceleradas al ser alimentada con seres humanos (muertos). Seymour le procura cádaveres a la planta, cuando se ve acosado por las exigencias de ésta, que le pide de manera imperativa: "Feed me! Feed me!" Muy pronto, la floristería se llena de clientes que llegan atraídos por la novedad de la planta; terminan comprando y el Sr. Mushnick logra ganar mucho dinero y salir de la quiebra que parecía inminente. Al final, Seymour, perseguido por la policía, no encuentra escapatoria y entra en la floristería para esconderse en la planta y ésta lo engulle.

Más adelante se verá que la trama de *Carne de tu carne* retiene ideas del guión de Andrés Caicedo y de las películas de Ospina y de Corman, las cuales tienen que ver con la explotación de la sangre y, por supuesto, de los seres humanos, los cuales son puestos al servicio de relaciones de poder

(capitalistas), para el enriquecimiento material de un particular, que somete a los demás a su servicio. Se verá también, que Mayolo le da otros matices a este tema porque lo trabaja articuladamente con el símbolo del incesto, pero además, le da un anclaje en el período histórico de La Violencia y del Frente Nacional, en momentos en que se produce en Cali la explosión de camiones cargados con dinamita que iban hacia Bogotá.

El significado de la explosión en el contexto de La Violencia

La explosión de la madrugada del 7 de agosto de 1956 en Cali es un acontecimiento muy importante en la historia del Valle del Cauca. Aunque ha sido uno de los temas vedados de la historia de Colombia, es una parte importante del imaginario histórico de Cali. Silvia Galvis y Alberto Donadío documentan que:

(...) seis camiones cargados con dinamita, bajo la responsabilidad del ejército, explotaron en Cali, destruyendo treinta y seis manzanas de la ciudad, habitadas en su mayoría por gente humilde, y causando la muerte de más de mil quinientas personas y heridas graves a 2.500. La suma de varias negligencias de dos suboficiales del ejército fue la causante de la tragedia que Rojas quiso aprovechar contra la oposición a su régimen. (491)

La explosión no es un simple acontecimiento local sino que sintentiza un conjunto de tensiones sociales y políticas de la vida nacional durante la época de La Violencia. Para Arturo Alape, Cali en ese momento era “un conglomerado social que reflejaba y concentraba intensamente el conflicto existente entre el gobierno militar y la nación” (*La paz* 201). En *El Jefe Supremo*, Galvis y Donadío señalan que la explosión fue el “detonante” de “la peor crisis” política de los tres años de gobierno del dictador, pues después de ésta, Rojas Pinilla adopta una actitud más combativa y beligerante hacia sus opositores. Al General se le tachaba de ser un dictador irresponsable y que lo único que perseguía era perpetuarse en el poder

sin que lograra deshacerse de la corrupción para gobernar el país de manera eficaz (491-498). Con la explosión se desata una serie de ataques entre los diferentes actores políticos sobre las causas de ésta y la responsabilidad del gobierno. Por su parte, Rojas Pinilla, en un discurso público “acusó directamente al frente civil liberal-conservador de sabotaje y de inducir a personas violentas a perpetrar el crimen” (494). En adelante el gobierno de Rojas Pinilla queda más vulnerable ante sus opositores, varios de los cuales, representados por Alberto Lleras (el jefe del partido liberal) y Laureano Gómez (el dirigente del partido conservador), se unen en un frente común para derrocarlo.

El general Rojas Pinilla llegó al poder mediante un golpe de estado el 13 de junio de 1953, en momentos en que Colombia se encontraba en un estado de violencia sin tregua y generalizado en la mayoría del territorio nacional. Este período es conocido por los historiadores como La Violencia y se exacerbó con El Bogotazo³, el 9 de abril de 1948, después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán (entonces jefe del partido liberal). Según Cristina Rojas, La Violencia se extendió por un período de ocho años, de 1949 a 1957, y “se considera que 180.000 personas (el 1.5% de la población), fueron asesinadas, cerca de 400.000 parcelas fueron abandonadas y dos millones de personas fueron desplazadas de su tierra” (Rojas 31-32).

Respecto de las causas de La Violencia, la autora señala: “Al igual que las guerras civiles del siglo XIX, La Violencia se expresó como un conflicto bipartidista entre liberales y conservadores, pero carecía de la estructura militar de una guerra civil” (32). Para Cristina Rojas, el período de La Violencia tiene claras referencias al siglo XIX, con el “deseo civilizador” de las “élites liberales y conservadoras (descendientes de los criollos) que entran en conflicto por el poder y que no logran imponer dicho “deseo civilizador” a las clases subalternas (mestizos, mulatos, negros y mujeres) (45-72). De tal manera que la rivalidad política de los partidos liberal y conservador se extiende desde el siglo XIX,

hasta llegar a agudizarse en el período de La Violencia.⁴

De acuerdo con Marco Palacios, en sus comienzos, el gobierno de Rojas Pinilla logró el apoyo de importantes sectores de los partidos liberal y conservador así como del clero y de los militares: "La legitimidad inicial del régimen provino de su proyecto de pacificación y reconciliación nacional. Rojas Pinilla, el alto mando militar y la coalición ospino-alzatista controlaron el Estado y, hasta mediados de 1955, contaron con el apoyo liberal y de la jerarquía eclesiástica" (211). A pesar de esta alianza, la violencia social y política no cesó completamente y los sectores liberales y laureanistas empezaron a mostrar su inconformidad con la gestión del gobierno de Rojas Pinilla. La salida política que el General quiso darle a su gobierno fue la organización de su propio partido político denominado la Tercera Fuerza, que él veía como destinado a darle una continuidad en el poder para una futura candidatura presidencial (212). Sin embargo, con la creación de la Tercera Fuerza, Rojas Pinilla perdió el apoyo que había tenido de algunos sectores de los partidos políticos y del clero, que empiezan a verlo como una amenaza para sus propios intereses (212-214).

Para solucionar la crisis política del gobierno de Rojas Pinilla y contrarrestar su intento de fundar la Tercera Fuerza, Laureano Gómez y Alberto Lleras se reunieron en España y acordaron el Pacto de Benidorm. Desde sus comienzos, el Frente Nacional fue un acuerdo político del partido liberal y conservador para unirse contra la dictadura de Rojas Pinilla: "El 24 de julio de 1956 los dos jefes (...) firmaron un comunicado conjunto que planteaba la necesidad de unir los partidos contra la dictadura militar, exigía el pronto retorno al gobierno civil y planteaba la posibilidad de formar gobiernos bipartidistas" (215). Esta reunión sentó las bases que llevaron a los partidos políticos a una larga negociación en la cual se estableció el sistema de gobierno del Frente Nacional durante un periodo de 16 años (de 1958 a 1974). El Frente Nacional creó una alternancia de gobiernos liberales y conservadores, cada uno de los cuales tenía

igual acceso al poder (la paridad), a los cargos públicos, administrativos y a las posiciones de los cuerpos colegiados durante un período de cuatro años (216-218).

En *Carne de tu carne*, la explosión de 1956 deja salir a la luz pública las debilidades de una sociedad que se encuentra profundamente resquebrajada. Paralelamente, la explosión descubre las flaquezas latentes de la familia Velasco, que ha detentando el poder económico de manera abusiva durante mucho tiempo. Para simbolizar el comienzo de esta revelación, Mayolo hace resucitar a María Josefa, quien se le aparece a Asunción en medio del derrumbe de una parte de la casa. Con esta aparición, Mayolo crea un referente que indica al espectador la apertura de un espacio para contemplar la continuidad del pasado familiar en el presente.

La explosión deja en muy mal estado la casa de los Velasco de Cali y la familia se ve obligada a salir de la ciudad para la hacienda de Cañasgordas. Carlos envía a Andrés Alfonso y Margaret a recoger provisiones y una planta eléctrica en la finca de La Emma. Cuando los hermanos llegan, saludan a Clodomiro y a su esposa que está a punto de dar a luz. Andrés Alfonso le pide a Clodomiro ensillar dos caballos para ir a San Antonio, la finca del tío Enrique. En el camino a casa del tío Enrique, los hermanos reviven los juegos de su niñez; luego atraviesan un hermoso bosque, en donde se acercan por medio de juegos eróticos, comen frutos salvajes y Margaret bebe la sangre de Andrés Alfonso. En medio de esto, él le cuenta a Margaret la historia de la Madremonte, un relato que alude a la endogamia y al canibalismo. Según la leyenda, la Madremonte era una mujer que mató a sus hijos, se los llevó al monte y allá se los comió. La leyenda es contada mientras que los adolescentes entran en un paisaje oscuro y de niebla espesa, de donde nunca saldrán.

Mientras tanto, en la hacienda de Cañasgordas se reúnen la tía Julia, Carlos y Ana, alrededor de una mesa y hablan de la explosión. En esa conversación Julia expresa la opinión de la élite caleña hacia Rojas Pinilla, a quien se refiere de forma despectiva y lo llama

“policía” cuando canta el estribillo: “El 13 de junio la virgen María bajó a Laureanito y subió a un policía.” Además, Julia hace una apología de Laureano Gómez, a quien exalta con admiración con su sobrenombre: “el Hombre Tempestad.” Julia también habla del apego que siente por España, por el orden, y los buenos quesos y vinos que este país produce. En esa misma conversación, Julia menciona que Laureano Gómez se encuentra en Benidorm. Es importante tener en cuenta que en la edición de la película, inmediatamente después de esta escena en Cañasgordas, Mayolo inserta la escena de San Antonio del primer intento de consumación del incesto de Margaret y Andrés Alfonso. Como veremos más adelante, aquí se sugiere un vínculo entre el incesto de los adolescentes y el Frente Nacional que es muy importante en la película.

Cuando los adolescentes llegan a casa del tío Enrique, éste los recibe cordialmente y los invita a beber y a cambiarse la ropa sucia que llevaban después de su travesía por el bosque. Margaret se pone un traje blanco que pertenecía a María Josefa y Andrés Alfonso se viste con una camisa y unos pantalones del tío Enrique. Con este cambio de indumentaria, Mayolo sugiere de nuevo la continuidad de la relación de abuela y el tío Enrique en la relación de los jóvenes. En la conversación, el tío Enrique relata aspectos de la historia familiar, ligados a sus respectivos padres. Con amargura y una buena dosis de humor negro, cuenta que la familia lo ha tenido aislado por divergencias políticas y ha llegado a verlo como un enemigo de sus intereses, pues Enrique solía ayudar a los campesinos que llegaban a vivir a Cali en condiciones de extrema pobreza cuando eran obligados a abandonar sus tierras por la presión que los “pájaros”⁵ ejercían sobre ellos. Según el tío Enrique, María Josefa fue la única persona que le ayudó a esconderse en la finca de San Antonio, cuando la familia lo acusaba de haber conspirado para matar a Carlos. La historia de esta relación es similar a la de Andrés Alfonso, quien es constantemente atacado por Carlos, y Margaret es la única persona que lo consuela y le ofrece su apoyo.

En la trama de *Carne de tu carne*, la explosión es un evento que descubre las tensiones políticas del país al mismo tiempo que devela el incesto en el pasado familiar y el desencadenamiento de la relación de Margaret y Andrés Alfonso. La película pone en estrecha relación el pasado y el presente de la familia con la historia del país.

El incesto y las reglas sociales del parentesco

El ingreso de los adolescentes en la casa del tío Enrique es la entrada en un universo que escapa al discurso y a las reglas impuestas por la familia. Enrique no les impone ninguna censura, se diría que la entrada de los medio hermanos a la finca es al mismo tiempo el ingreso al subconsciente de la familia. En San Antonio, Andrés Alfonso y Margaret tienen acceso al baúl de cartas y documentos en donde se hallan los secretos más íntimos de la familia; según Enrique, éste representa toda la herencia que les deja. Andrés Alfonso lee una de las cartas que María Josefa le envió a Enrique en donde dice: “Porque a pesar del paso del tiempo, ha sido un recuerdo que lo tengo metido en mi carne. No solamente has sido mi hermano sino...” Cuando Andrés Alfonso llega a este punto de la lectura, los adolescentes descubren la evidencia del incesto de sus antepasados y Margaret interrumpe la lectura para besar a su hermano. A partir de ese momento, Andrés Alfonso y Margaret le dan rienda suelta a su sensualidad, llegando incluso a tener relaciones sexuales mientras que son observados por los difuntos antepasados con sonrisas aprobatorias, de placer y complicidad. Ellos aparecen por una ventana (ornamentada a la manera de un palco de honor). Frente a ésta desfilan primero la religiosa de la familia, la hermana Emilia; luego, el médico de la familia, Manuel Francisco Vallecilla; le sigue el escritor y finalmente el General Borrero⁶, que hace un ademán de saludo y está vestido con el uniforme de su rango y una banda azul y

roja (veremos que simboliza los colores de los partidos liberal y conservador).

Es interesante tener en cuenta que el guión de la película preveía una escena de una orgía de los adolescentes y sus difuntos antepasados. Aunque dicha escena no pudo realizarse por razones de presupuesto, Mayolo la transcribe en sus memorias. Esta escena es importante porque revela de manera explícita la importancia de la participación de la familia en el incesto de los jóvenes. Mayolo describe la escena como un acto incestuoso entre los hermanos que surge con gran naturalidad de un juego ingenuo, que hace parte de la vida cotidiana de la familia (133-134). Cuando Mayolo hace cómplice de las relaciones incestuosas de los jóvenes a sus difuntos antepasados, se sugiere abiertamente que el incesto de *Carne de tu carne* tiene el alcance simbólico de ser un comportamiento integrado a las prácticas sexuales corrientes de la familia y, como se verá más adelante, a las relaciones de poder que ésta maneja con el entorno social.

Para comprender la conexión entre la historia familiar de incesto y el contexto histórico de La Violencia, es indispensable tener en cuenta las investigaciones etnográficas de Claude Lévi-Strauss sobre el papel que desempeña la prohibición del incesto en la edificación de las estructuras básicas de una organización social. En su libro *Les structures élémentaires de la parenté*, Lévi-Strauss demuestra que la prohibición del incesto es parte de las reglas sociales de la exogamia, es decir, de la búsqueda de pareja por fuera del clan familiar (34). El estudio toma como punto de partida el hecho de que el papel fundamental de la cultura es el de asegurar la supervivencia y la paz de un grupo social (37). Para lograr esto es necesario que una comunidad practique reglas sociales de intercambio y reciprocidad que la mantienen en estado de convivencia interna y de paz con otras comunidades, de las cuales ésta también depende. La práctica de estas reglas asegura el rigor de un intercambio de bienes económicos y de rituales simbólicos, entre los cuales figura el matrimonio exogámico (39). La

prohibición del incesto y su expresión social en la exogamia es una regla que cumple con el sistema de reciprocidad, pues el matrimonio también entra dentro las reglas de intercambio social que ponen a las mujeres de una tribu a disposición de otras tribus, de las cuales también se depende para los diferentes tipos de intercambio. Esto explica que las reglas del matrimonio en una comunidad conlleven a la prohibición del incesto.

Para Lévi-Strauss, la importancia de las reglas de intercambio es crucial, pues contienen un sistema de “reciprocidad” que asegura la paz, el bienestar y la supervivencia de la comunidad a largo término. Según Lévi-Strauss, la prohibición del incesto implica la preeminencia de lo social sobre lo natural, de lo colectivo sobre lo individual y de la organización sobre lo arbitrario (52). Visto así, los intercambios de una comunidad no tienen solamente un carácter económico sino que forman parte de un hecho social “total,” es decir, tienen un significado social y religioso; mágico y económico; utilitario y sentimental; jurídico y moral (61).

A la luz de lo examinado en el texto de Lévi-Strauss, se puede decir que las relaciones incestuosas de la familia Velasco tienen no solamente una consecuencia para el malestar de ésta, sino para el de la sociedad en su conjunto. La situación endogámica de los Velasco no debe analizarse como una obsesión de transgresión dentro de la teoría psicoanalítica, pues ésta no es un asunto que obedece simplemente a una pulsión, sino que está vinculada a una disfuncionalidad con respecto a las reglas sociales que le impide a la familia interactuar de manera recíproca con el resto de la sociedad; por eso en *Carne de tu carne*, la historia familiar del incesto está profundamente arraigada a la historia del período de La Violencia.

Para explicar nuestra opción por la teoría de las reglas del matrimonio de Lévi-Strauss, examinaremos la discusión de René Girard en su libro *La violence et le sacré*. Girard considera que el mayor inconveniente de la teoría freudiana, al explicar el incesto a partir del totemismo, es que no logra mostrar por qué

la transgresión del incesto conduce a un estado de violencia en la colectividad. Según Girard, el tótem tiene una función determinista y hermética que no logra involucrar las prácticas sociales de la comunidad. En contraste con esto, Girard sostiene que las reglas del matrimonio de Lévi-Strauss se aproximan mejor a la explicación de la relación entre violencia e incesto pues en dichas reglas se puede ver la complejidad de relaciones sobre las cuales están edificadas las prácticas de una comunidad. Por eso, según Girard, las reglas etnológicas del matrimonio y el parentesco logran explicar de una manera más plausible cómo se origina y funciona la prohibición del incesto y cuáles son las consecuencias de la transgresión de esta prohibición para la sociedad (265-304).

El estudio etnológico del incesto de Lévi-Strauss ayuda a comprender por qué las relaciones incestuosas tienen una influencia en el plano social y por qué Mayolo acierta en la superposición del plano del incesto de la familia y el plano del desorden social ocasionado por La Violencia. Además, si se enriquece la etnología con una visión histórica y socio-política de La Violencia colombiana, es posible mostrar que el mantenimiento de ésta por períodos prolongados obedece en gran medida a la deficiencia de los pactos sociales entre las diferentes clases sociales. Esto lo demuestra Daniel Pécaut en varios apartes de su libro *Orden y violencia* que recogen distintos momentos en los cuales la élite renuncia a hacer concesiones a los campesinos y los trabajadores, eligiendo el camino de una constante ofensiva hacia las organizaciones sociales y sindicales (462-495).

Relaciones de poder: aislamiento y usurpación de la familia

La teoría de la sexualidad de Michel Foucault sostiene que las relaciones sexuales deben examinarse al interior de las relaciones de poder (121), las cuales se dan en una "relación binaria" entre "dominador" y "dominado" (124). Según el mismo Foucault,

esas relaciones también están presentes en el caso de las relaciones sexuales incestuosas. Una de las formas de incesto que el pensador francés analiza es la del linaje que surge del deseo de preservar los privilegios de la familia a partir de la alianza matrimonial entre sus miembros. Foucault advierte que el vínculo de consanguinidad implica el aislamiento del grupo familiar del resto de la sociedad (193-197).

En *Carne de tu carne* el incesto y la protección de linaje tienen mucho que ver con la defensa y conservación de las relaciones de poder que mantienen a la familia Velasco en posiciones sociales y políticas privilegiadas. El dominio económico y social de la familia Velasco está garantizado con la salvaguarda de la pureza de la sangre, por eso *Carne de tu carne* es el título de la película y en varios momentos los miembros de la familia repiten la frase "carne de mi carne, sangre de mi sangre." Se podría decir que esta frase funciona como una identidad diferenciadora que excluye al otro que se halla fuera de la familia. "Carne de mi carne, sangre de mi sangre" es la identidad de la familia Velasco confinada a unas relaciones endogámicas y al mismo tiempo a una exterioridad que cae en la relación binaria "dominador y dominado."

La protección del linaje explica por qué los Velasco se mueven al interior del núcleo familiar y, en casi todas las escenas de la película, la familia permanece aislada del exterior o en una relación de conflicto con éste, pero en ningún caso mantiene relaciones de reciprocidad o de fraternidad con otras familias. Incluso, inmediatamente después de la explosión, la familia ni siquiera le ofrece ayuda a la madre que busca transportar a su hijo herido a un hospital. Ciertamente, la condición de aislamiento de la familia Velasco es directamente proporcional a la agresión y al conflicto que mantiene con el entorno social. A propósito, John King comenta: "In *Carne*, incest between brothers symbolizes the solitude and the introspection of a class which survives through violence (...) and domination" (213). La soledad de la familia se manifiesta en la posición arrogante y autoritaria que la lleva

a erguirse en una “clase superior” frente al universo que la rodea y esto se hace patente cuando Julia dice: “Antes que Dios fuera Dios y los peñascos, peñascos; los Quiroz eran Quiroz y los Velasco, Velasco.” Este discurso sugiere una jerarquía en la cual lo primero y más importante en el orden de valores del universo es la aristocracia a la cual pertenece la familia Velasco, y que la aristocracia es más importante que el mismo Dios.

Mayolo logra crear analogías entre la predisposición al incesto de la familia Velasco y sus prácticas autoritarias marcadas por el manejo endogámico del poder y de los recursos económicos que la familia acumula. En la escena siguiente, después de haber destapado el secreto del incesto de María Josefa y Enrique, la cámara presenta al espectador una panorámica en la región de Caicedonia, en donde la familia posee tierras y Ever (el capataz de la hacienda) se halla junto con otros “pájaros” desenterrando una guaca, al mismo tiempo que otros “pájaros” disparan contra los campesinos. En esta secuencia, la banda sonora incluye una música que mantiene un sólo tono agudo, que además es amalgamado con sonidos monótonos de insectos al aire libre. La música y el paisaje dan la sensación de bochorno y pesadez propia del trabajo que Ever y los otros “pájaros” realizan.

Después de la panorámica, la cámara muestra los detalles del entierro indígena que es usurpado por Ever y los “pájaros” para sacar una guaca en donde se halla un cráneo junto con objetos indígenas. En la escena siguiente, la cámara enfoca a Ever mientras que éste y los otros “pájaros” descargan de los caballos los cadáveres de campesinos muertos, para luego amontonarlos e incinerarlos. Posteriormente, Ever regresa a Cali llevándole a su patrón (Carlos) una cerámica que era parte de la guaca o entierro indígena, que fue encontrada por él y los “pájaros,” pero además le entrega una caja de manjar blanco (dulce de leche), llena de orejas humanas de los campesinos que fueron masacrados para lograr la expansión de las cercas de la hacienda.

La secuencia de escenas descritas antes contribuye a vincular el presente con el pasado

colonial. Los tesoros que posee la familia Velasco provienen de la usurpación de las pertenencias indígenas y ésta continúa con las tierras de los campesinos en el presente. Para reforzar esto, Mayolo dispone en la oficina de Carlos una copiosa colección de objetos indígenas, la cual da testimonio de una larga tradición de usufructo de las tierras de los campesinos. Con la presencia de los tesoros indígenas en la oficina de Carlos, *Carne de tu carne* logra mostrar que la línea de dominación económica y política de la familia Velasco es ejercida por medio de una larga historia de violencia y abuso que se remonta a la Colonia y llega al presente.

Del incesto al vampirismo y a lo animal: El Frente Nacional

Atendiendo al tratamiento estético que Mayolo le da a *Carne de tu carne*, la película está dominada por el relato de una familia de la élite caleña que sufre la muerte de la abuela y convive con La Violencia, al mismo tiempo que se sirve de ésta para incrementar su patrimonio con la usurpación de las tierras a los campesinos. Después de la explosión de 1956 y del incesto de Andrés Alfonso y Margaret, la película da un giro radical hacia una estética surrealista, algo ya sugerido por John King (213).⁷ Se puede decir que la primera escena surrealista de la película es la que aludimos antes, cuando la abuela resucita después de la explosión. Mayolo construye su estética surrealista con una cinematografía del horror que tiene por objeto marcar una distancia crítica entre el espectador y los acontecimientos narrados. Como veremos, el horror genera una mirada crítica del espectador con respecto a la agresión, sobre la cual están montados los privilegios de las distintas generaciones de la familia Velasco.

Entendemos que el surrealismo es una estética que transgrede la razón y las coordenadas ordinarias de la percepción y el sentimiento para componer otro plano en donde se da una visión crítica que contesta un sistema dado (Carrouges 109-112).

Frecuentemente, la estética del surrealismo toma elementos del mundo sobrenatural, del esoterismo y del mundo animal, los cuales son introducidos en el espacio de la vida cotidiana para cuestionarla y subvertirla; para mostrar su carácter obsoleto y disfuncional. Robert Short describe el surrealismo en el cine como una tradición que asume procedimientos que escapan a las expectativas del "everyday eye" (6). Según Short, el cine surrealista impone otra manera de ver: "Aberrant readings, crazy interconnections and delirium of interpretation were the surrealists' 'mode d'emploi' for the movie." (9). Otra versión del surrealismo la tenemos en la obra de Akhter Ahsen que vincula esta estética a procedimientos psicoanalíticos. En este último caso, la tarea del surrealismo es la de un experimento poético hacia la liberación de imágenes que emergen del inconsciente en la vida consciente para problematizar esta última (17-23). Esta utilización del surrealismo está emparentada con el automatismo, que es el método tradicional de escritura y de la estética surrealista, formulado por André Breton ya desde la primera publicación de *Manifestes du surréalisme* en 1924.

En *Carne de tu carne*, el espectador asiste a experiencias insólitas y de horror con la aparición de muertos, la interacción entre los vivos y los difuntos y la presencia de animales no domésticos en espacios de la vida cotidiana. A esto se añade el comportamiento zombi, vampiresco y canibalesco de Andrés Alfonso y Margaret, cuyo aspecto físico se degrada considerablemente a través del film. En la *mise-en-scène*, la película utiliza efectos visuales esotéricos en donde están incluidos una gran variedad de objetos de la cultura gótica: velas, máscaras, botellas, lámparas de petróleo, fotografías, baúles, pipas, cartas, libros, amuletos, objetos de magia negra y una muñeca de porcelana degollada. La banda sonora de esta parte de la película incluye sonidos de animales, risas, rezos, sonidos de ultratumba, música distorsionada y el llanto de un bebé. La utilización de estos recursos contribuye a develar la "vraie, vie," es decir, el otro plano de la realidad en el cual el arte

descubre aspectos que en la vida cotidiana son disimulados o escondidos.

Cuando Mayolo escribe sobre *Carne de tu carne*, habla de la conexión entre el incesto, el vampirismo y el canibalismo como un imperativo: "la escritura del guión siempre tuvo como embrión que, al cometer incesto, los personajes se volvían vampiros y caníbales" (126). En efecto, el vampirismo y canibalismo de los hermanos parece un desarrollo necesario de la película en la medida en que enriquece la carga simbólica del incesto. Ya se vio con Lévi-Strauss que el incesto conlleva la supresión de las reglas de convivencia recíproca y el deterioro de los espacios de convivencia social. Esto es precisamente lo que ocurre en la película después del ingreso de los jóvenes en la casa del tío Enrique, en donde consuman su relación incestuosa.

Al chupar la sangre de su medio hermano, cuando van camino a casa del tío Enrique, Margaret inicia el vampirismo de la película. Después del incesto, Margaret mata a Ever y, junto con Andrés Alfonso, bebe su sangre y come su corazón. Además los hermanos atacan a Clodomiro y a su esposa para robarles la bebé recién nacida y consumir su sangre. Este vampirismo y canibalismo no es exclusivo de Margaret y Andrés Alfonso, ya que el Dr. Vallecilla también aparece en la escena con grandes colmillos y ademanes libidinosos hacia Margaret.

El canibalismo y el vampirismo de la película están mediados por los procedimientos del surrealismo y develan la realidad oculta de la familia que produce desconcierto y horroriza al espectador. En la medida en que el incesto conlleva al canibalismo y al vampirismo, éstos son una expresión de la ruptura de las reglas sociales de convivencia de la familia Velasco con la sociedad. Después del incesto, Margaret y Andrés Alfonso se entregan sin medida al vampirismo y al canibalismo, de la misma manera que su familia, apoyada en la conservación de su linaje, detenta un poder sin límites con la agresión y la arbitrariedad que practica hacia los campesinos para arrebatarles sus tierras. Los Velasco llegan a consolidar y a mantener su poder y dominio de los recursos económicos por medio del terror que siembran

en la región de Caicedonia en el Valle del Cauca.

El vampirismo y el canibalismo también deben ser interpretados en el contexto del comportamiento zoomórfico que los adolescentes asumen, al mismo tiempo que abdican las reglas de convivencia e intercambio mutuo con otros seres humanos. Inmediatamente después de constatar la muerte de Enrique, los hermanos ingresan en una habitación en donde está reunido el grupo de los difuntos antepasados Velasco. La cámara hace un paneo y capta una imagen del grupo cuando ellos observan (unos parados y otros sentados) a los adolescentes besarse, los mira satisfechos y aprobando el contacto físico de los medio hermanos. Luego, la cámara hace una toma en el espacio donde se hallaba antes el grupo de los difuntos antepasados, pero ellos ya no están ahí porque Mayolo los sustituye por animales salvajes—un pato, un cerdo y una cabra, que se sientan en el lugar donde antes estaba el grupo. Esta sustitución opera de manera analógica. Aquí es importante anotar que uno de los métodos del arte surrealista es precisamente el procedimiento de la analogía, el cual aproxima una realidad a la otra buscando sus semejanzas y relaciones: “La quête surréaliste, au plan de la connaissance, consiste alors à rechercher les affinités entre les objets, entre les êtres, entre les êtres et les objets” (En el plano del conocimiento, la búsqueda del surrealismo consiste en una investigación de las afinidades entre los objetos, entre los seres y entre los seres y los objetos) (traducción de Béhar y Carassou 245).

Las escenas de *Carne de tu carne* que incluyen animales no domésticos al interior de la casa, recuerdan las películas de Luis Buñuel y Salvador Dalí: *Un chien andalou* (1928) y *L'âge d'or* (1930), en donde se hace una crítica de la élite por medio de una analogía entre el comportamiento humano y el mundo animal. En *Un chien andalou* las hormigas se posan en la mano de un hombre y hay una vaca muerta colgada de un piano en un salón adornado con una *mise-en-scène* muy exclusiva y elegante. En *L'âge d'or*

también se muestran escenas de animales no domésticos en un contexto doméstico: una vaca sobre la cama en una habitación lujosa de la casa del Marqués X, moscas en la cara del Marqués X, una carroza con sus caballos en medio del salón de recepciones de la casa del Marqués X, en momentos en que éste ofrece, allí mismo, una fiesta a sus invitados. En *Carne de tu carne*, la analogía entre los seres humanos y los animales simboliza el deterioro del comportamiento de los hermanos Velasco después del incesto y luego de que Margaret le da muerte a Ever y, junto a Andrés Alfonso, se comen las entrañas del “pájaro.”

En esa escena, el procedimiento analógico pone a Andrés Alfonso y a Margaret a convivir con los difuntos antepasados y con los animales. De hecho todos estos seres deambulan por la casa del tío Enrique. La cámara hace tomas de los adolescentes teniendo relaciones sexuales en el piso, en donde también se pasean un cerdo, un pato, una oveja, una cabra y un venado. En últimas la analogía surrealista le permite a Mayolo transgredir los límites que separan el presente y el pasado, el mundo de los vivos y el de los muertos, el mundo de los animales y el de los seres humanos.

Las escenas de vampirismo y canibalismo vinculan la película con el género del horror. Mayolo relata en sus memorias que *Carne de tu carne* fue acogida en la red de festivales de cine de horror (134-136). La actriz principal, Adriana Herrán (Margaret), recibió el premio en la categoría Mejor Actriz en el International Fantasy Film Festival (1985), y en el mismo Festival la película fue nominada para el premio de Mejor película. Sin negar que el género del horror sea un componente importante de la película, es importante enfatizar en qué consiste el horror y con qué fines se utiliza. Cuando Mayolo articula el tema del incesto con el vampirismo y el mundo animal en sus personajes, su intención no es la de crear sensaciones gratuitas de terror en el espectador. Ciertamente, en *Carne de tu carne*, el horror cumple con el cometido de ser una estética que critica las prácticas endogámicas de la familia Velasco

y la ruptura de ésta con las reglas sociales y de convivencia. El horror es una estrategia estética para señalarle al espectador que en *La Violencia* ocurrió algo insólito y anormal que es digno de un escándalo. Precisamente, esta noción de producir escándalo también es una característica de la estética surrealista cuando intenta mostrar las debilidades del sistema imperante. Buñuel anota que el escándalo en el arte surrealista es un “revelador potente, capaz de hacer aparecer los resortes secretos y odiosos del sistema que había que derribar” (122).

En el surrealismo el escándalo funciona como una toma de distancia radical del espectador frente a una realidad deficiente que debe ser demolida. Según Wendy Everett, el escándalo del cine surrealista implica romper con la visión pasiva del espectador que está representada al comienzo de *Un chien andalou*, cuando Buñuel corta con una navaja el ojo de la actriz del film:

The seen eye is experienced as the viewer's eye, so are we ourselves being raped? Visually assaulted by Buñuel (for remember, he is responsible for cutting in all senses)? Forced, as it were, to open our eyes by closing them, to escape our natural passivity. The slashed eye then becomes a self-conscious, self-generating trope for the whole film. (144)

El arte surrealista apela a la conciencia del espectador después de haber sido golpeado en sus sentimientos, en su percepción y en su imaginación, por situaciones desconcertantes y muchas veces degradantes, de tal suerte que al ver la película, al espectador se le afecta su manera de ver la realidad.

Se vio antes que cuando los adolescentes llegan a la casa del tío Enrique, éste los acoge calurosamente, les habla de la historia de la familia y en particular, de sus respectivos padres. Enrique hace una semblanza de James y Carlos con ciertas sutilezas que vale la pena tener en cuenta. Al papá de Margaret (James), Enrique se refiere con cierto respeto, recalando que es un ingeniero muy inteligente y trabajador que montó ingenios azucareros y fábricas en el Valle del Cauca. Sin embargo, Enrique no tiene

la misma consideración respecto del papá de Andrés Alfonso (Carlos), de quien se expresa de forma despectiva e irreverente tachándolo de un hombre mujeriego que anda rodeado de “pájaros” que le roban a los campesinos sus tierras para después legalizarlas en su propio nombre y con la ayuda de su abogado, el señor Meneses.

La diferencia entre los padres de los adolescentes es importante para poder entender el alcance del símbolo del incesto en la historia política del país en los años posteriores a *La Violencia*. Por el lado de Margaret y su padre James, hay una referencia a la élite liberal que en la época aceptaba la participación de Estados Unidos en la economía de Colombia, mientras que la aristocracia conservadora de Laureano Gómez es representada en Carlos. Los conservadores rechazaban enfáticamente la intervención de Estados Unidos; en su lugar, tomaban como modelo a seguir la España franquista.⁸ Mayolo también señala esta diferencia al interior de la familia, en el intercambio entre Julia y Ana en la hacienda de Cañasgordas, cuando Julia se declara franquista y añora “la madre patria.” En la misma conversación, Julia expresa su actitud despectiva hacia Estados Unidos, mientras que Ana manifiesta su respeto y orgullo frente al país en el cual vive. Para contrarrestar los ataques de su hermana, Ana le da el apelativo de “goda,” término despectivo para referirse a los conservadores.

La diferencia anterior es bastante sutil en la película y sin embargo necesaria para descodificar otros referentes y símbolos de la unión incestuosa de Andrés Alfonso y Margaret. Como se mostró antes, históricamente el Frente Nacional logra unir los partidos liberal y conservador en un acuerdo político para compartir el poder. La unión de Margaret (de padre liberal) y Andrés Alfonso (de padre conservador) simboliza el acuerdo político de la aristocracia de los dos partidos políticos y su entrada en la política colombiana con la figura del Frente Nacional, del cual quedan marginados otros actores políticos que no pertenecen a la élite: la Tercera Fuerza de Rojas Pinilla y la guerrilla liberal que no se sometió a las amnistías y que

luego se convirtió en las FARC (Alape, *La paz* 264-279).

El símbolo de la convivencia de los partidos en el Frente Nacional aparece en la escena en la cual los difuntos antepasados legitiman el acto sexual de los adolescentes. Allí, el General Borrero, en lugar de llevar una banda con los colores de la bandera de Colombia (amarillo, azul y rojo), viste una banda azul y roja, símbolo de estos dos partidos políticos. Sin duda, el ademán de saludo del General Borrero alude a la entrada en el poder de la Junta Militar que sucedió a Rojas Pinilla y que contribuyó en gran medida a la gestión del plebiscito realizado en 1957, el cual legitimó el orden político del Frente Nacional (Palacios 216-218).

Una de las escenas que producen desconcierto en el espectador es la muerte de Ever, que se produce cuando éste llega a San Antonio para buscar a los hermanos. En el momento en que el "pájaro" se acerca a la puerta, Margaret lo mata con un rifle. Luego Ever es arrastrado de los pies por el piso y es llevado al interior de la casa en donde los hermanos lo canibalizan. Recordemos que este personaje era el jefe de la banda de "pájaros" contratados por Carlos para asesinar a los campesinos. Dado que Ever era un aliado y un colaborador de los Velasco en sus propósitos de agresión hacia los campesinos, parece extraño que los adolescentes lo maten. ¿Qué significa la muerte de Ever en manos de los hermanos? Para Mayolo (que es el actor que encarna a Ever), la muerte de este personaje significa un desenlace necesario, pues Ever es un personaje que genera violencia y, al final, él mismo es destruido por ésta:

"Ellos me matan de un escopetazo, me devoran el corazón, siendo caníbales de su propio cómplice de las maldades. En la película, se devoran los unos a los otros, hasta lograr una alegoría sobre La Violencia. Es un personaje corto, certero, con sombrero y pistola, más bien atractivo, con una maldad solitaria, hasta cumplir su misión de ser devorado" (Mayolo 168).

El significado político de la muerte de Ever tiene una referencia al incesto de

los adolescentes y al Frente Nacional. Ever era un pájaro de convicciones políticas muy definidas ya que servía a los conservadores en La Violencia y no toleraba la posibilidad de una convivencia de ambos partidos, esto lo dice cifradamente él mismo en la escena en que mata un pavo después de haber expresado su intransigencia política: "Siempre me han caído gordos los pavos, la mitad del tiempo son azules, la otra mitad rojos. Siempre he desconfiado de ellos." Para Ever los colores del pavo representan el partido liberal y conservador, que de acuerdo con sus convicciones, nunca deberían unirse. Al matar a Ever, beber su sangre y comerse su corazón, los adolescentes incorporan (canibalizan) de forma simbólica La Violencia que representa este personaje y al mismo tiempo se deshacen del viejo régimen de intransigencia entre los liberales y conservadores para darle paso al naciente Frente Nacional.

La película avanza en medio de la degradación física y moral de los hermanos, que raptan a María Emma, la hija recién nacida de Cloremiro. Sin embargo, Cloremiro y su esposa los persiguen hasta alcanzarlos, recuperan a la bebé, matan a los hermanos incestuosos y los entierran, pero ellos resucitan. Puesto de esa manera, el incesto de Margaret y Andrés Alfonso señala el nacimiento de un nuevo sistema igualmente violento represivo y excluyente. El comienzo del Frente Nacional también está simbolizado con la muñeca de porcelana que aparece colgada mientras que los adolescentes copulan y con el nacimiento de la hija de Clodomiro, cuyo nombre es María Emma. Cuando Mayolo le da el nombre de María Emma a la bebé (La Emma es el nombre de la finca de los Velasco), a pesar de que Andrés Alfonso y Margaret intentaron matarla, se alude a una nueva generación de colombianos que interioriza y olvida La Violencia política, y que vivirá bajo el régimen del Frente Nacional, aceptando la usurpación económica y la impunidad de La Violencia, un período tan controvertido de la historia de Colombia.

Para interpretar la escena final de la película es importante tener en cuenta lo que

dice Mayolo: “Al final quedan los dos amantes sanguinarios erguidos en frente de su tumba, mirando al infinito. Entre la niebla, se oculta la maldad que llega hasta nuestros días. Están vivos” (128). La escena final indica que el vampirismo y el canibalismo sobreviven como símbolos de la persistencia de una violencia perenne, que se extiende a nuestros días. En *Carne de tu carne* los móviles de La Violencia social involucran un período bastante extenso de la historia de Colombia. Esto no quiere decir que la crítica de Mayolo sea abstracta, pues está orientada hacia el cuestionamiento de los procedimientos de una élite que adopta distintas formas de gobierno, pero en el fondo está motivada por la misma intolerancia política y por una constante usurpación de los bienes y las oportunidades económicas de las clases desfavorecidas. Frente a la persistencia de la violencia, expresada por Mayolo con la densidad de niebla y la resurrección de los hermanos, la película es una voz de alarma horrorizada que protesta y reclama el final de ésta.

¿Cómo se llega a esta conclusión? ¿Qué garantiza que en *Carne de tu carne* el horror se utilice como una crítica de La Violencia y que no haya una convivencia en donde esta última aparezca neutralizada? En su artículo “The Terror of Pleasure,” Tania Modleski señala que la estética del terror puede ser subversiva en la medida en que crea mecanismos para que el espectador rechace la violencia y el abuso por medio de estrategias que no le permiten identificarse con las situaciones o con los personajes de la obra que producen violencia. Modleski habla de la necesidad de que el arte incluya una dosis de terror, el cual cumple con el cometido de profundizar una toma de distancia crítica entre el espectador y la obra.

Para lograr esto, Modleski cree que los artistas deben fortalecer el punto de vista “anti-narcisista” de la obra (161), de tal suerte que el espectador debe encontrar en la obra un “otro,” es decir, un extraño, que incluya la posibilidad abierta de una distancia crítica. Precisamente, el horror de *Carne de tu carne* incluye la negación, la extrañeza y la falta de identidad del espectador con las horripilantes acciones de Ever y de los hermanos incestuosos, de ahí que haya una gran diferencia entre los hermanos al comienzo y al final de la película y de ahí que se muestre a Ever cometiendo una gran cantidad de atrocidades para satisfacer los deseos de la familia Velasco. La estética que propone Mayolo inspira un rechazo de La Violencia porque en ésta el espectador puede demarcarla. En la película se señalan claramente las distancias entre lo aceptable y aquello que se debe repudiar.

El horror en *Carne de tu carne* cumple con su cometido de ser una crítica al servicio del escándalo frente al incesto y al vampirismo, los cuales se repiten a través de las diferentes generaciones de la familia Velasco. Pero además, el horror señala una poderosa indignación frente a la continuidad de lo humano y lo animal, frente al deterioro del intercambio entre los seres humanos cuando sus prácticas colindan con las del mundo animal. En ese sentido, el comportamiento de los adolescentes corresponde a la manera como opera el mundo real de La Violencia. La estética surrealista, apoyada en el horror, contribuye a develar la verdad, el inconsciente de la familia Velasco y de la élite a la cual ésta pertenece. Al mismo tiempo deja un tono de inquietud y alarma que desbarata la indiferencia del espectador.

Notas:

¹ En sus memorias, Mayolo anota que el período de La Violencia es muy importante para su formación. Sin embargo, la explosión de Cali parece haberlo marcado particularmente gracias a la misma encrucijada que ésta representaba en el plano nacional con la dictadura de Rojas Pinilla: “Mi infancia y mi juventud están marcadas por la época de Rojas Pinilla y el Frente Nacional. A mí me tocó la subida y la bajada de Rojas del poder. *Carne de tu carne*, mi primer largometraje, es una

película sobre mi adolescencia y está marcada por hitos históricos, como la explosión de Cali, donde la ciudad quedó en una penuria total, con 2000 muertos a cuestas” (43).

² En sus antedichas memorias, Mayolo menciona que el Grupo de Cali fue el punto de partida de su investigación estética a través de la productora Cine al ojo, la revista *Ojo al cine* y el Cineclub de Cali. El director cuenta que esta actividad artística se transformará más tarde en una visión más amplia, identificada como “Caliwood,” que consistía en un amalgamamiento de la visión estética que el Grupo de Cali traía, con la cultura sonora alrededor de la música salsa, el baile y la expresión de la sensualidad en distintos ámbitos de la vida cotidiana propios del entorno caleño. Pero además, “Caliwood” incluía un interés explícito de estos artistas por la cultura de los barrios populares de Cali, en donde la identidad negra es uno de los ingredientes esenciales (104-109).

³ Para un recuento minucioso de los acontecimientos ocurridos el 9 de abril de 1948 ver el libro de Arturo Alape: *El Bogotazo: Memorias del olvido*.

⁴ Para una referencia más específica al período de La Violencia consultar, entre otros, el trabajo de Daniel Pécaut *Orden y violencia: Evolución socio-política de Colombia entre 1930 y 1953*, que traza sus antecedentes desde 1930 hasta la dictadura militar de Gustavo Rojas Pinilla.

⁵ Los “pájaros” eran los escuadrones de hombres armados a sueldo que servían a los terratenientes para atacar a los campesinos o matarlos. Frecuentemente los ahuyentaban de sus tierras para obligarlos a venderlas (a muy bajos precios) al mismo terrateniente. Las tierras de la mayoría de la élite del Valle del Cauca se incrementaron durante La Violencia con la proliferación de los grupos de “pájaros.” Este fue el caso de la fortuna de familia Velasco de *Carne de tu Carne*, que tenía un grupo de “pájaros” dirigidos por Ever.

⁶ Es significativo que Mayolo le dé el apellido Borrero al esposo de María Josefa porque según anota Pécaut, una de las facciones más encarnizadas de La Violencia del Valle del Cauca fue dirigida por “los hermanos Borrero Olano, que trataron de controlar el departamento valiéndose de ‘pájaros’ y de su periódico *El Diario del Pacífico*” (595).

⁷ Mayolo admite que entre sus influencias estéticas está la literatura surrealista: “El cine, visto en las pantallas, me había hecho un personaje libre, cercano del existencialismo francés, de la literatura francesa, de la nueva novela y de la literatura surrealista” (47).

⁸ Para una referencia a las diferencias políticas entre los liberales y los conservadores con respecto a los vínculos con Estados Unidos en los años 50 se puede consultar el libro de Thomas Williford: *Laureano Gómez y los masones*. En particular, ver la sección dedicada al antinorteamericanismo de Laureano Gómez, en donde se habla del enfrentamiento de los liberales con Laureano Gómez a propósito del acercamiento de Colombia a Estados Unidos. Williford sostiene que las diferencias entre los liberales y Gómez están enmarcadas en las posiciones que los partidos liberal y conservador adoptaron durante la Segunda Guerra Mundial, cuando los liberales se adhirieron a Franklin D. Roosevelt y al grupo de países Aliados, mientras que los conservadores siguieron la línea de Franco (136-141).

Bibliografía:

- Ahsen, Akhter. *New Surrealism: The Liberation of Images in Consciousness*. Nueva York: Brandon House, 1992.
- Alape, Arturo. *La paz, la Violencia: testigos de excepción*. Bogotá: Planeta, 1999.
- _____. *El Bogotazo. Memorias del olvido*. Bogotá: Planeta, 1995.
- Béhar, Henry y Michel Carassou. *Le surréalisme. Textes et débats*. París: Brodard et Taupin, 1984.
- Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. París: Gallimard, 1990.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Random House/Mandadori, 2003.
- Carrouges, Michel. *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*. París: Gallimard, 1950.
- Everett, Wendy. "Screen as Threshold: The Disorientating Topographies of Surrealist Film." *Screen* 39:2 (1998): 141-152.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. París: Gallimard, 1976.
- Galvis, Silvia, y Alberto Donadío. *El jefe supremo: Rojas Pinilla en la Violencia y en el poder*. Medellín: Hombre Nuevo, 2002.
- Girard, René. *La violence et le sacré*. París: Bernard Grasset, 1972.
- King, John. *Magical Reels*. Londres, Nueva York: Verso, 2000.
- Lévi-Strauss, Claude. *Les structures élémentaires de la parenté*. París: Mouton, 1968.
- Mayolo, Carlos. *La vida de mi cine y mi televisión*, Bogotá: Villegas Editores, 2008.
- Modleski, Tania. "The Terror of Pleasure." En *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Ed. Tania Modleski. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- Palacios, Marco. *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994*. Bogotá: Editorial Norma, 2003.
- Pécaut, Daniel. *Orden y violencia: Evolución socio-política de Colombia entre 1930 y 1953*. Bogotá: Editorial Norma, 2001.
- Rojas, Cristina. *Civilización y violencia: La búsqueda de identidad en la Colombia del siglo XIX*. Bogotá: Editorial Norma, 2001.
- Short, Robert. *The Age of Gold. Dali, Buñuel, Artaud: Surrealist Cinema*. Londres: Solar Books, 2008.
- Williford, Thomas J. *Laureano Gómez y los masones 1936-1942*. Bogotá: Planeta, 2005.

Filmografía:

- Carne de tu carne*. Dir. Carlos Mayolo. Intérpretes: Adriana Herrán. FOCINE, 1983.
- L'âge d'or*. Dir. Luis Buñuel y Salvador Dalí. Intérpretes: Gaston Modot y Max Ernst. Le Vicomte de Noailles, 1930.
- The Little Shop of Horrors*. Dir. Roger Corman. Intérpretes: Jonathan Haze y Jackie Joseph. Santa Clara Productions, 1960.
- Un chien andalou*. Dir. Luis Buñuel y Salvador Dalí. Intérpretes: Simone Marueil y Pierre Batcheff, 1928.