

Análisis iconológico de la representación de la muerte en la fábula fantástica mexicana *Macario* (1960) de Roberto Gavaldón¹

Saray Reyes Avilés

Posdoctorante de la Universidad de Guadalajara, México ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.90612>

Recibido: 15 de julio de 2023 / Aceptado: 20 de diciembre de 2023 / Publicado: 1 de enero de 2024

ES Resumen: El presente trabajo de investigación está enfocado al análisis iconológico de la alegoría de la muerte, identificando los elementos mexicanos de tradición popular que figuran en dicha representación, con el objetivo de precisar los contenidos ideológicos que se vehiculan en la película *Macario* (1960) de Roberto Gavaldón. Este estudio se realiza a partir de la metodología iconográfica de Erwin Panofsky que enfatiza la vinculación entre los elementos visuales de una época y contexto específicos. Desde el inicio de la narración fílmica podemos indicar que, en *Macario*, la muerte es subvertida dando un significado diferente al que originalmente tenía este personaje en *El ahijado de la muerte* de 1815 de los hermanos Grimm y del propio texto de B. Traven; Emilio Carballido y Roberto Gavaldón manipulan una ideología, donde la muerte se humaniza, perdiendo su carácter de hecho ineludible. Otra disonancia entre las versiones del cuento original es que la muerte es representada como mujer, mientras que en *Macario* es personificada como hombre y no lo apadrina, lo hace compadre, le da un trato de amistad y cercanía, tal como lo sugiere el compadrazgo; dándole un carácter amistoso, democrático y sin distinción, un trato de iguales.

Palabras clave: Análisis iconológico; alegoría de la muerte; tradición popular mexicana; *Macario*; Erwin Panofsky.

ENG Iconological analysis of the representation of death in the fantastic Mexican fable *Macario* (1960) by Roberto Gavaldón

ENG Abstract: This research work is focused on the iconological analysis of the allegory of death, identifying the Mexican elements of popular tradition, which appear in said representation, with the aim of specifying the ideological contents that are conveyed in the film *Macario* (1960) by Roberto Gavaldon. This study is carried out based on Erwin Panofsky's iconographic methodology, which emphasizes the link between visual elements a specific time and context. From the beginning of the film narration we can notice that, in *Macario*, death is subverted giving a different meaning to the one that this character originally had in *The Godson of Death* 1815 by the Grimm brothers and from the text by B. Traven; Emilio Carballido and Roberto Gavaldón manipulate an ideology, where death is humanized, losing its character as an inescapable fact. Another dissonance between the versions of the original story is that death is represented as a woman, while in *Macario* it is personified as a man and he does not sponsor him, he makes him a compadre, treats him with friendship and closeness, as suggested by the godfather; giving it a friendly, democratic character and without distinction treatment of equals.

Keywords: Iconological analysis; allegory of death; popular Mexican tradition; *Macario*; Erwin Panofsky

Sumario: 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Antecedentes iconológicos de la alegoría de la muerte. 4. Estudio iconológico de la muerte en la escena introductoria del filme *Macario*. 5. Análisis iconológico de la escena de la gruta. 6. Conclusiones. 7. Bibliografía.

Cómo citar: Reyes Avilés, Saray. "Análisis iconológico de la representación de la muerte en la fábula fantástica mexicana *Macario* (1960) de Roberto Gavaldón". En *Las fronteras de la historia del arte y los estudios visuales. Reflexiones en torno a su objeto de estudio*, editado por Gorka López de Munain. Monográfico temático, *Eikón Imago* 13 (2024), e90612. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.90612>

¹ Este análisis forma parte de mis investigaciones posdoctorales suministradas por el CONAHCYT. Agradezco a la Dra. Carmen Vidaurre Arenas su guía y apoyo. Este texto está dedicado a DPTP, a mis padres Roberto Reyes y Josefina Avilés, a Abraham Mendoza por su generosidad y a Camilo que siempre me acompaña

1. Introducción

En 1939 Erwin Panofsky realizó propuestas específicas respecto al análisis de las artes visuales mediante su método iconológico, mismo que comienza por averiguar las condiciones históricas en las que se produce una obra, para posteriormente adentrarse en el análisis del significado. En esta investigación nos proponemos realizar este trabajo mediante la propuesta metodológica de Panofsky, centrándonos en un personaje de la cinta *Macario*.

El filme *Macario* de 1960 estuvo nominado al Óscar a *Mejor Película Extranjera en 1961* por la Academia de Hollywood, siendo la primera nominación para México en dicha categoría, ese año ganó *El manantial de la doncella*, de Ingmar Bergman; *Macario* fue dirigido por Roberto Gavaldón, con fotografía de Gabriel Figueroa, se trata de una película mexicana filmada en blanco y negro, por CLASA Films Mundiales y corresponde al género drama fantástico y mítico, con una duración de 90 minutos. El guion de *Macario* es una adaptación de la novela homónima del escritor alemán asentado en México Otto Feige bajo el seudónimo de B. Traven, cuya obra a su vez está inspirada en el cuento de 1815 de los hermanos Grimm *El ahijado de la muerte*², es decir, que la novela constituye para este filme “un material intertextual”³. Conforme a Genette, la intertextualidad se refiere pues a la correlación que existe entre contenidos; ya que según Roland Barthes “no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos”⁴, siendo la intertextualidad no solamente parte de las tradiciones orales y narrativas en la literatura, sino también parte de un proceso transmedia; que de acuerdo con lo analizado por Carlos Scolari se trata de una forma en la que la narrativa se expande “a través de diferentes sistemas de significación (verbal, icónico, audiovisual, interactivo, etc.) y medios (cine, cómic, televisión, videojuegos, teatro, etc.) las narrativas transmedia no son meramente una adaptación de un lenguaje a otro”⁵.

Las historias referidas en *Macario* pueden equipararse a nuevas versiones de relatos costumbristas o de cuentos de tradición oral en las que incluso lo maravilloso está presente como lo afirmaba Propp, en *Morfología del cuento* de 1970⁶. En *Macario*, se manifiesta el sincretismo de las creencias religiosas y sobre la naturaleza, mismas que están presentes a partir de la Escatología católica⁷ como las últimas realidades a las que se

enfrenta el alma cuando un cuerpo humano abandona la vida, empezando por el juicio personal a la hora de la muerte⁸. En *Macario* existen elementos no solamente de carácter antropológico sino también religiosos; algunos de ellos afectados por una visión que humaniza tanto a la divinidad como a quien representa el mal e incluso y sobre todo a la figura de la muerte, que por estar personificada se transforma en un personaje alegórico paródico, pierde la esencia de ser un hecho al convertirse en una personificación.

En *Macario*, se muestran personajes alegóricos en las figuras del demonio, Dios y la muerte, estos se le presentan a un hambriento leñador ante la disyuntiva de compartir sus alimentos, ya que ha añorado comerse él solo un guajolote (pavo) y así saciar completamente su hambre, aunque fuera una sola vez. Si bien en nuestro análisis nos centramos en la figura de la muerte, vamos a hacer una breve referencia a cómo se representa el bien y el mal para enfatizar los elementos visuales con que se humanizan al diablo, a Dios y a la muerte, misma que es presentada como superior al bien y al mal; la muerte es un acto, la muerte es democrática, por lo que, en *Macario*, vehicula una ideología: la muerte se humaniza como un personaje llano que se puede encontrar cercano en cualquier lugar¹⁰.

Esta alegoría ha formado parte de la tradición narrativa que inicialmente se integró como parte de la cultura popular europea, y que fue recuperada posteriormente por algunos escritores, como los hermanos Grimm en su popular cuento *El ahijado de la muerte* de la que existían y existen diversas versiones, como las españolas *La Muerte madrina*, y *El carbonero y la muerte*, hasta la mexicanización mediante la narración fílmica *El ahijado de la muerte* (1946); mientras que en 1964 John Cuthbert Lawson publicó un cuento folclórico griego *El compadre de Caronte*.

Existen tradiciones orales más antiguas a la europea procedentes de culturas como la hindú, donde también se simbolizaban deidades representado el bien y el mal, “los sacerdotes predicaban al público analfabeto en sánscrito y luego en las otras lenguas vernáculas los puranas o leyendas religiosas de su pueblo, en especial el concepto religioso hindú de maya”¹¹, Maya como una expresión palpable de la unidad de los contrarios, como, por ejemplo, la vida y muerte.

² Jack Zipes, “The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm”, Princeton University Press, 2014, recuperado el 23 de junio de 2023, <https://doi.org/10.1515/9781400851898>.

³ Véase: Gerard Genette, *Palimpsestos* (Taurus, Madrid: 1989), 10. Genette definió la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita.

⁴ Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”. 1977, recuperado 11 de julio de 2023, https://soda.ustadistandicia.edu.co/enlinea/mariacristinasoler_metodosdeestudioliterario_1/barthes_roland_-_introduccion_al_analisis_estructural_de_los_relatos.pdf.

⁵ Véase: Carlos Alberto Scolari, *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. (Grupo Planeta, Barcelona: 2013), 24.

⁶ Sobre el análisis de las acciones del cuento que propone Vladimir Propp, se puede consultar su obra *Morfología del cuento* donde nos permite observar que la historia referida en esta narración cinematográfica se ajusta de manera muy importante a la estructura de las acciones características de los relatos de tradición oral, es decir que el argumento adopta un número significativo de acciones y funciones del llamado relato popular maravilloso. (Madrid: Fundamentos, 1970).

⁷ Véase: La escatología como la doctrina de las postrimerías. Joseph Ratzinger, *Escatología La muerte y la vida eterna* (Libreria Editrice Vaticana, Ciudad del Vaticano, 2012), 16.

⁸ Joseph Ratzinger explica que “El juicio consiste en la caída de las máscaras que implica la muerte. El juicio es sencillamente la verdad misma, su revelación”, *Escatología La muerte y la vida eterna*, 162.

⁹ En la narración fílmica *Macario*, cada una de las velas representa la vida de un ser humano. Macario observa que la suya está a punto de extinguirse, motivo por el cual trata de arrebatarle su vela a la muerte.

¹⁰ Véase figura 2.

¹¹ Nancy J Membrez, *El peón y la muerte: El caso transnacional de Macario* (1960) (Revista de Estudios Latinoamericanos: 2007), 27-58.



Figura 1. Macario y la muerte en la gruta: Macario trata de quitarle su vela a la muerte⁹.
Fuente: Rafael Paz. *La muerte, misterio ineludible: 60 años de Macario*. Gaceta UNAM (2020)

Es así como dentro de nuestras primeras conclusiones podemos advertir que, en *Macario*, la muerte es subvertida dando un significado diferente al que originalmente tenía en *El ahijado de la muerte* de los hermanos Grimm donde era una madrina protectora; mientras que en *Macario* se presenta como un amigo, hasta cierto punto cómplice para cumplir algunos de los anhelos de Macario. El personaje de Macario fue interpretado por el actor mexicano Ignacio López Tarso.¹²

2. Metodología

Este análisis se realiza a través de la propuesta metodológica de Erwin Panofsky, cuyo enfoque destaca la importancia de la imagen en la narrativa audiovisual mediante tres etapas de desciframiento en las artes visuales y en la narración fílmica: la preiconográfica, la iconográfica y la iconológica. La descripción preiconográfica aborda la experiencia práctica y la familiaridad con los objetos y las acciones, es la relación de impensada que hay entre el objeto y el espectador; la etapa iconográfica se refiere a la familiaridad con las fuentes literarias, esta fase remite al espectador a buscar información básica acerca del objeto para conocer temas y conceptos específicos; y finalmente la etapa iconológica, que implica la correlación de los elementos visuales y técnicos con la cultura del contexto de producción de la obra elegida. De esta manera y a través de esta metodología pretendemos aproximarnos a la personificación de la muerte y la alegoría de la misma en *Macario*.

En *El significado en las artes visuales*, Panofsky hace un rápido recorrido de la forma como las humanidades se fueron definiendo, desde la tradición Clásica hasta la Edad Media, para luego señalar lo que entiende por el estudio del significado: “como la

acción de lograr separar de los medios de expresión, el concepto o idea que estos medios expresan”¹³. De esta manera, también detalla meticulosamente la forma en que se estudia la construcción de una obra visual, al separar la idea, de lo que sería la función que cumplen los medios materiales para concretarla.

Todo aquel que se encare con una obra de arte, ya sea que la recree estéticamente, o bien la investigue racionalmente, ha de sentirse interesado por sus tres elementos constitutivos: la forma materializada, la idea [...] y el contenido. La teoría pseudo-impresionista según la cual la forma y el color, nos hablan de la forma y del color, y nada más, es sencillamente falsa. La unidad de estos tres elementos es lo que viene a realizarse en la expresión estética¹⁴.

Panofsky también aborda las diferencias entre la ciencia y las humanidades, destacando las similitudes metodológicas que se producen entre ambas, pues ambas inician su proceso de estudio con la observación, además “distingue el objeto artístico del que es meramente utilitario o práctico, porque el objeto artístico tiene el propósito de transmitirnos un concepto, mientras que el objeto utilitario no”¹⁵.

Dentro de las aplicaciones de la propuesta metodológica de Panofsky al análisis cinematográfico, encontramos la realizada por Vidaurre que aplica esta metodología al analizar un filme de la directora Maya Deren, quien influiría notablemente en la obra de destacados directores de cine de diferentes lugares del mundo¹⁶. Dentro de nuestras primeras conclusiones, consideramos que en el filme *Macario*, la temática de la muerte es presentada bajo una perspectiva existencialista que se respalda en las enseñanzas de la fe cristiana, misma que está dirigida a la creencia de la vida eterna.

¹² Ignacio López Tarso, falleció el pasado 11 de marzo del 2023 a los 98 años de edad en la Ciudad de México, el actor fue objeto de un sinnúmero de homenajes dada su destacada trayectoria nacional e internacional.

¹³ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales* (Alianza, Madrid: 1987), 20.

¹⁴ *El significado en las artes visuales*, 31.

¹⁵ *El significado en las artes visuales*, 77.

¹⁶ Carmen V., Vidaurre Arenas “Estudio iconológico del filme experimental *At Land* (Maya Deren, 1944)”, *Revista Eikón / Imago*, Universidad Complutense de Madrid, 2018, recuperado el 13 de junio de 2023, <http://capire.es/eikonimago/index.php/eikonimago/article/view/267>.



Figura 2. La Muerte hambrienta pidiendo a Macario un pedazo de guajolote.
Fuente: Captura de pantalla del filme realizada al (00:30:51)¹⁷

De acuerdo con Joseph Ratzinger, la vida en todos sus niveles es un don, aun cuando se encuentre oscurecida por el sufrimiento: “incluso entonces es don de Dios, incluso así sigue ofreciendo nuevas posibilidades de ser y de sentido. Para la fe cristiana no existe ninguna vida inútil. Dondequiera que hay vida, sigue siendo”¹⁸.

3. Antecedentes iconológicos de la alegoría de la muerte

En la narración fílmica *Macario*, el protagonista anhela comerse un pavo entero, su mujer se roba uno y lo prepara para cumplir el deseo de su esposo, él se va al monte para que sus hijos y su esposa no lo vean comer, porque es invadido por un fuerte sentimiento de culpa, al saber que toda su familia también tiene hambre. Al irse a esconder, Macario se encuentra con el diablo, con Dios y con la Muerte, quienes le piden compartir, Macario sólo comparte con la Muerte, quien en agradecimiento lo hace su compadre, volviéndolo un curandero celebre, además de volverlo rico.¹⁹

En estas secuencias encontramos también la motivación actancial del personaje de Macario²⁰, quien, movido por el hambre, termina cimentándose en el egoísmo, sentimiento que da origen a la prueba a la que es sometido y a la presencia de los tres personajes anteriormente mencionados.

Como hemos especificado anteriormente, la trama de *Macario* recupera el relato de la narración fílmica *El ahijado de la Muerte*, cuento que fue llevado al cine mexicano por Norman Foster en 1946, pero

se observan variantes importantes tanto en el mito como en las características de los dos filmes. Entre ellas, el tema narrativo de la muerte, su desarrollo y algunas de las transformaciones que han afectado a una tradición narrativa que inicialmente formó parte de la cultura popular europea, y que fue recuperada posteriormente por algunos escritores, entre ellos, los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm en su popular cuento, de la que existían diversas versiones como hemos mencionado anteriormente.

También en el aspecto iconográfico, la figura popular de la muerte ha estado presente en la historia de la humanidad reafirmando que nadie puede escapar de ella, aunque existen pensamientos donde es percibida de amigable, como lo es en la cultura mexicana; y otras formas de pensamiento donde es percibida como algo aterrador, pero siempre presente en la vida del hombre, entre algunas de estas alegorías destacan en pintura: el óleo sobre lienzo renacentista *El caballero, la dama y la muerte* (1503) de Hans Baldung Grien; otra alegoría es el óleo sobre lienzo *Autorretrato con la muerte tocando el violín* (1872) de Arnold Böcklin; por su parte, el pintor austriaco Gustav Klimt aportó al Simbolismo y Modernismo el óleo sobre lienzo *Muerte y vida* (1915). Previamente en el periodo Barroco, se presentó *El caballero y la muerte* de Pedro de Campobín (1670).

En el Museo Nacional del Prado se encuentra el óleo *Alegoría de la Redención* (1587) de Jacopo Ligozzi esta obra presenta a Cristo muerto sobre el regazo de la Virgen, y aparece un esqueleto a la derecha portando un reloj de arena, haciendo una evidente alusión a la figura alegórica de la muerte. También

¹⁷ Podemos observar el carácter democrático de la muerte en su apariencia, pues a diferencia del diablo que aparece elegantemente vestido y de Dios que aparece en una reluciente túnica blanca, la muerte aparece vestida como un campesino, reiterando el trato de cercanía e igualdad con Macario.

¹⁸ *Escatología La muerte y la vida eterna*, 87.

¹⁹ Algirdas J., Greimas y Joseph, Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. (Greidos, Madrid: 1990), 23.

en el Museo Nacional del Prado se encuentra el óleo sobre tabla *El paso de la laguna Estigia* (1520-1524) de Joachim Patinir, aquí, la alegoría de la muerte representa la llegada de un anciano al hades.

Por su parte, la escuela inglesa de pintura contribuyó con el óleo sobre lienzo *La Muerte liderando el ejército del infierno* (1800) de autor anónimo. Entre 1902 - 1916 José Villegas Cordero presentó el óleo *Muere la materia no el espíritu*. Mientras que *El jardín de las delicias* (1500-1505) del Bosco representa una de las obras más distintivas de la Escuela primitiva flamenca y simboliza las últimas realidades de acuerdo con la fe católica: cielo, purgatorio e infierno. Mientras que el pintor alemán Alberto Durero exhibió su grabado *El caballero, la muerte y el diablo* en 1513.

Por su parte, en México, la alegoría popular de la muerte es un tema recurrente desde la época precolumbina, con las culturas originarias hasta la actualidad, prueba de ello es que existe el Museo Nacional de la Muerte en el Estado de Aguascalientes, donde se exhiben exposiciones permanentes y temporales, alusivas a la cosmovisión prehispánica, después a la época de la colonización, posteriormente se encuentra la etapa de la Independencia y la Revolución, auspiciados bajo el sincretismo de la cosmovisión precolumbina con la religión católica, que fusionó fiestas paganas como el Día de Muertos con la celebración de Todos los Santos.

En el Museo Nacional de Antropología e Historia en la Sala Teotihuacán de la Ciudad de México se encuentra *El disco de la muerte* de autor desconocido del Periodo Clásico (1-650 d.C.) se trata de un disco monolítico de andesita tallada de 126 x 102 x 25 cms.

En la Ciudad de México también se encuentra el óleo *Políptico de la muerte*, del siglo XVIII de autor anónimo; mientras que Roberto Montenegro trabajó en tinta sobre papel *Alegoría de la muerte* (1909). Por su parte, Saturnino Herrán, presentó su obra titulada *Autorretrato con calavera* (1918); y en la alegoría de la muerte de la tradición mexicana, destacó siempre el litógrafo y caricaturista mexicano José Guadalupe Posada²⁰.

José Guadalupe Posada es el creador de la *Calavera garbancera*, que después evolucionaría al ser reinterpretada por Diego Rivera; "con colmillos y referencias a Quetzalcóatl. Diego Rivera le dio nombre a la Catrina en su mural *Sueño de una tarde dominical*

en la Alameda Central"²¹. Mientras que *Pensando en la muerte* (1943) es un óleo sobre lienzo de la pintora Frida Kahlo.

Estos elementos sirven como antecedente a este estudio iconológico, por abundar en elementos visuales llenos de tradición cultural y simbólica, y así analizar dos escenas de la película *Macario* aplicando la metodología de Panofsky, mediante las tres etapas de análisis de la imagen: la preiconográfica, la iconográfica y la iconológica, siendo así que la etapa iconológica pretende vincular la obra con el contexto en el que fue elaborado, en nuestro análisis, como ya hemos señalado, se trata de la muerte como alegoría o representación.

4. Estudio iconológico de la muerte en la escena introductoria del filme *Macario*

La escena introductoria dura dos minutos e inicia en la claridad del medio día con un texto descriptivo relativo a la festividad del día de muertos, sobre el campanario de la iglesia de Santa Prisca, que se encuentra ubicada en Taxco, Guerrero; cabe resaltar que esta iglesia cuenta con una nave lateral dedicada las Ánimas del purgatorio. El recinto es de estilo churrigüesco propio de la arquitectura novohispana, en la escena el sacristán toca las campanas²².

En la descripción resaltan indicativos de tiempo y lugar donde la alegoría de la muerte tiene una connotación especial a partir del sincretismo religioso entre el politeísmo mesoamericano y la religión católica, para Laurent Lalekou Kouakou en las conquistas coloniales las creencias religiosas desempeñaron papeles importantes por la facilidad con las que hicieron posible la conquista de los pueblos²³.

En el texto descriptivo también se pone de relieve la presencia de juguetes y comida²⁴; los juguetes que son característicos de las diversiones infantiles y que, en el caso de México, el juguete tradicional popular es realizado por artesanos, quienes a partir de las materias primas que hay en su región ponen en marcha su imaginación y talento para crear marionetas, muñecas, carritos de madera, trompos, entre otros. Conforme a lo investigado por Víctor Manuel Gutiérrez López, la infancia y sus juegos son una forma de cultura, no solamente por el aspecto de la diversión, sino porque son elementos fundamentales en la formación cognitiva del individuo porque a

²⁰ Entre los grabados de Posada que mayor popularidad han alcanzado, se pueden mencionar las calaveras, las cuales fueron inspiradas a partir de la sociedad mexicana, entre ellas la Calavera Garbancera, representación crítica de los vendedores de garbanzos, quienes aparentaban ser ricos e intentaban ocultar sus raíces indígenas. Posteriormente esta imagen sería inmortalizada por Diego Rivera, en su mural *Sueño de una tarde dominical* en la Alameda Central. "AGN Recuerda el legado de José Guadalupe Posada, creador de la Calavera Garbancera," Gobierno de México, 2019, recuperado el 21 de junio de 2023 <https://www.gob.mx/agn/articulos/agnrecuerda-el-legado-de-jose-guadalupe-posada>.

²¹ Julieta Sanguino, "La Catrina reinterpretada por Diego Rivera: con colmillos y referencias a Quetzalcóatl", *Admagazine*, 2021, recuperada el 28 de junio de 2023, <https://www.admagazine.com/cultura/la-catrina-por-diego-rivera-con-referencias-a-quetzalcoatl-20211101-9225-articulos>.

²² El texto descriptivo que aparece en la toma dice lo siguiente: El día de muertos se ha celebrado en México de manera singular debido a que el mexicano tiene arraigado un sentido muy peculiar de la muerte. Hace juguetes en forma de esqueletos, pan de muertos, calaveras de azúcar o de chocolate. En este día colocan en sus casas "ofrendas" de flores y alimentos para que sus deudos coman y beban. El culto a los muertos data entre los indígenas de México de hace ocho mil años, pero durante los siglos XVI y XVII, sus costumbres y creencias se mezclaron con las del cristianismo, por lo que sus ritos y prácticas son hasta nuestros días una combinación de las dos culturas.

²³ Laurent Lalekou Kouakou, "La dimensión del mito en la conquista colonial. Los pueblos azteca y baulé", *Revista de Ciencias Sociales*, Vol.34 No.49, Montevideo, 2021, recuperado el 1 de junio de 2023 <https://doi.org/10.26489/rvs.v34i49.8>.

²⁴ Véase figura 3.

través de ellos se adquiere conocimiento y habilidades sociales²⁵.

Por lo que podemos deducir que los juguetes mexicanos desde la época prehispánica han estado dotados de gran imaginación, misma que preserva

una tradición popular que también se volvió sincrética entre lo prehispánico, lo europeo, lo indígena y la evangelización católica, como en el caso de las marionetas y que en la primera secuencia de *Macario* son protagonistas en forma de esqueletos hechos de papel maché.



Figura 3. Esposa e hijos de Macario comprando calaveritas de azúcar.
Fuente: Arturo Magaña Arce. *La fragilidad de la vida* (2020)

En la escena introductoria, aligeradamente también se hace referencia a la comida, se resalta la presencia del pan de muertos y las calaveras de azúcar para las ofrendas de alimentos²⁵. De acuerdo con la tradición mexicana, el Día de Muertos es una celebración familiar dedicada a los ancestros fallecidos, es de origen precolombino. Parte primordial de esta celebración es poner una ofrenda en casa y directamente en la tumba del difunto con su comida favorita, misma que debe incluir necesariamente pan de muerto. Según el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas desde la época prehispánica se hacía la “papalotlaxcalli” o pan de mariposa que era exclusivo de esta festividad.

Las ofrendas de muertos tienen su origen en las culturas prehispánicas. Una ofrenda similar a la actual de día de muertos era la de la diosa Cihuapiltin, dedicada a las mujeres que morían del primer parto, se creía que rondaban por el aire causando enfermedades entre los niños, por ello les hacían regalos en el templo o en las encrucijadas del camino. Las ofrendas consistían en “panes” de diversas figuras como mariposas o rayos (xonicuille) hechos a base de amaranto y “pan ázimo” que

era un pan de maíz seco y tostado, otros ofrecían unos tamales (xucuietlamatzoalli) y maíz tostado llamado Izquitil, casi toda la ofrenda era de amaranto porque lo consideraban un alimento especial²⁶.

La conmemoración del Día de Muertos en México celebra la memoria de los difuntos a través de la música, la convivencia familiar y la comida, siendo la gastronomía mexicana una de las más vastas a nivel mundial y siendo la cultura mexicana la única que conceptúa que hay retorno después de la muerte para espiritualmente socializar con la familia y degustar sus platillos favoritos una vez al año. “El Día de Muertos retoma toda una tradición profunda, donde se guarda el culto a los difuntos con alegría, porque la materia se desintegra, pero comienza el principio eterno”²⁷.

Retornando la iconografía de la primera escena de *Macario*, hay transición del campanario, y aparece en el encuadre un esqueleto de juguete elaborado en papel maché vestido de charro mientras aparece el nombre del primer crédito, que es para el actor Ignacio López Tarso, no es casual que al aparecer el nombre del actor sea un charro el que aparezca, ya que la colectividad nacional e internacional

²⁵ Víctor M. Gutiérrez López, “El juguete popular mexicano”. *Ciencias*, revista de cultura científica UNAM, México, 2014, recuperado el 1 de julio de 2023 <https://www.revistacienciasunam.com/es/161-revistas/revista-ciencias-111-112/1424-el-juguete-popular-mexicano.html>.

²⁶ Véase figura 4.

²⁷ “El origen del pan de muerto y las variedades regionales actuales”, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, Gobierno de México, 2019, recuperado el 30 de mayo de 2023 <https://www.gob.mx/inpi/articulos/el-origen-del-pan-de-muerto-y-las-variedades-regionales>.

²⁸ Michel Olguín y Miriam Núñez, “Significa lugar eterno. La leyenda del Mictlán dio vida al Día de Muertos”, *Gaceta UNAM*, México, 2019, recuperado el 12 de mayo de 2023 <https://www.gaceta.unam.mx/la-leyenda-del-mictlan-dio-vida-al-dia-de-muertos/>.

reconocieron en la figura del charro la representación de la masculinidad mexicana, enseguida aparece en pantalla el nombre de Pina Pellicer como esposa de Macario; cuando aparece el nombre de

la película *Macario*, una mano sostiene una calavera de azúcar, reafirmando a través de esta imagen la cercanía y afecto de los mexicanos por una tradición que honra a la muerte.



Figura 4. Mano sostiene calavera de azúcar en la escena inicial del filme *Macario*.
Fuente: Captura de pantalla del filme realizada al (00:00:39)

En el siguiente encuadre se le da el crédito de autoría a B. Traven, la toma se centra nuevamente en un esqueleto de papel maché colgado de un tendal, pero éste está caracterizado como centurión romano, dándole un rasgo distintivo de referirse a un europeo; enseguida aparecen los créditos a los actores de reparto sobre un grupo de esqueletos de papel que giran al viento, pues también están colgando de un tendedero a manera de exhibidor, estos esqueletos, a diferencia de los anteriores, no llevan vestuarios ni caracterización alguna, solo son los huesos, como si de extras se tratase; aparece entonces el nombre de Enrique Lucero que es el actor que interpreta a la Muerte, cuyo nombre se destaca del resto de la comparsa, se le da crédito también a José Gálvez quien interpreta al diablo y a José Luis Jiménez que personifica a Dios; enseguida, hay transición a una mesa de vendimia popular donde hay varias calaveritas de azúcar, con el crédito de ser una adaptación cinematográfica de Emilio Carballido y Roberto Gavaldón.

Las campanas siguen sonando, anunciando una ceremonia importante, el repique es de solemnidad y advierten la llegada de una procesión; en la toma se destaca el estilo churrigueresco de las torres, mientras se da el crédito a los encargados de edición y escenografía; la cámara hace un paneo y la toma se abre para enfocar desde lo alto del campanario a una estrecha calle a un

costado de la iglesia, en ella viene una procesión que inunda la estrecha vía, en andas sostienen a la muerte, como si de una imagen religiosa se tratase, la plataforma muestra a un esqueleto elegantemente vestido y coronado, emulando a la realeza o a un santo, la muerte en la mano izquierda sostiene una hoz²⁹, complementa el adorno de la plataforma una gran cantidad de delgadas velas que evocan la imagen de la Virgen de los Dolores en las procesiones de Semana Santa en Málaga³⁰.

En la escena, la imagen de la muerte coronada no se aprecia en plenitud, porque los créditos siguen apareciendo en pantalla, de esta manera se cubre un poco, ya que en el contexto de una comunidad cristiana, resulta burlesco llevar a la muerte como si se le venerara igual que una imagen religiosa³¹, y, en 1959, año de la producción y 1960 año de la presentación del filme, la mayoría de los receptores en México profesaban la fe católica, la imagen va seguida por personajes femeninos vestidos de negro, ellas van cubiertas del cabello por un velo negro largo y mantienen actitud de sufrimiento como si fueran almas del purgatorio dentro del contexto de la religión católica³², llevan platos de barro y en ellos una calavera, reafirmando que honran a la imagen que va delante de ellas, similar a como sucede en las procesiones donde se venera a un santo y se llevan imágenes de él a la procesión.

²⁹ Véase el mito griego de las *Moiras*, divinidades que hilaban una hebra al nacer cada ser humano, al final de la vida cortaban con unas tijeras el hilo. La hoz es un elemento intertextual de las tijeras que usaban las *Moiras*.

³⁰ Véase figura 5.

³¹ Véase figura 6.

³² Véase figura 7.

La claridad del día hace que la escena no se vea temible; la procesión avanza y pasa por fuera de la iglesia, no entra al recinto católico como se hace cuando hay una procesión con un santo, lo cual le da una connotación de fiesta pagana, y a la vez de respeto por parte del director, pues la iglesia católica ve en la muerte un acto que debe enfrentar todo humano para llegar a sus últimas realidades, “doctrina de las postrimerías: muerte, juicio,

infierno y gloria”³³. Para la iglesia católica la muerte no es venerable, solo es un acto, un acto que venció Jesucristo con la resurrección. Sin embargo, en el proceso de evangelización de la Nueva España, existe el sincretismo de la celebración del Día de Muertos con la conmemoración de Todos los Santos, de esta manera la festividad precolombina de honrar a los muertos, pierde su carácter pagano e invita a orar por los difuntos.



Figura 5. Virgen de Gracia en la calle Agua el Martes Santo de 2019. Fuente: Javier Albiñana malagahoy.es/semanasanta/Malaga-Martes-Santo_0_1453055115.html.



Figura 6. Imagen de la muerte coronada en la escena introductoria del filme *Macario*, cubierta por los créditos. Fuente: Captura de pantalla del filme realizada al (00:01:21)



Figura 7. Imagen popularizada de la Santa Compañía. Leyenda más popular sobre la procesión de ánimas. Fuente: cadenaser.com/2022/02/25/la-santa-compana-la-leyenda-mas-popular-sobre-la-procesion-de-animas

³³ Escatología *La muerte y la vida eterna*, 277.

Otra muestra representativa de la muerte coronada, es el óleo *Vanitas con calavera coronada* (1689) de Edwaert Collier; sobre el mismo tema versa *El triunfo de la muerte* (1446) de autor anónimo que se exhibe en el Palazzo Abatellis de Palermo.



Figura 8. La muerte triunfante o la muerte coronada, apareció en diversas obras europeas como el Escudo de Plagas: La muerte coronada como vencedora. Fuente: autor anónimo, entre 1607 y 1635. Deutsches Historisches Museum Berlin³⁴

Arnold Böcklin aportó *La Plaga o La Peste* (1898), inspirado en la epidemia de peste bubónica que devastó Bombay. Y en el tema de la muerte victoriosa destacan los grabados de la *Danza macabra* (1583) de Hans Holbein el Joven. *El triunfo de la muerte* (1597) de Jan Brueghel el Viejo; *El triunfo de la muerte, Camposanto de Pisa* (1350) atribuido a Francesco Traini o a Buonamico Buffalmacco; *La Muerte y el prestamista* (La Muerte tocando el violín) (1625) de Frans Francken.

La obra mexicana de tinta sobre papel de Roberto Montenegro *Alegoría de la muerte* (1909), presenta un esqueleto con corona y está resguardado en el Museo Nacional de Arte, del Instituto Nacional de Bellas Artes de México.

En conclusión, la primera escena de *Macario*, de acuerdo con la metodología de Panofsky, en su etapa preiconográfica muestra de manera generalizada la celebración del Día de Muertos en México, la etapa iconográfica presenta elementos descriptivos apoyados en un texto explicativo para que los receptores que no están familiarizados con la festividad tengan una breve contextualización; mientras que la última etapa, la iconológica, que implica la correlación de los elementos visuales y

técnicos de la cultura mexicana en la celebración del Día de Muertos y la interpretación que de estos tiene la producción, nos permite advertir que el Día de Muertos es un sincretismo religioso y cultural, la muerte, desde que la humanidad tiene consciencia, es tema con diversas aristas que van desde lo existencialista, metafísico y atemorizante, hasta la concepción de un tema amistoso para la trascendencia a la vida eterna; el ser humano, como ya lo hemos señalado, ha dejado testimonio de ello a través de diversas obra pictóricas, grabadas, animadas, entre otras, en *Macario*, la personificación de la muerte desempeña un papel por encima de Dios y el demonio, se presenta como superior al bien y al mal, en esta narración fílmica, la muerte se humaniza como un personaje cotidiano, es una representación de un mexicano sabio, que viste ropa de ropa de jornalero del campo, empático con Macario al que le da trato de iguales.

5. Análisis iconológico de la escena de la gruta

Después de compartir el guajolote, Macario recibió de la muerte un frasco de agua que le permite curar casi todo tipo de enfermedades, la muerte le explicó a Macario que hay un orden superior y la supremacía que éste tiene sobre él y el resto de los seres humanos. Macario podrá curar enfermedades, pero quedará sujeto al orden superior; se advierte aquí la relevancia de la medicina tradicional, misma que ha contribuido a una práctica histórica³⁵.

Es por ello que Macario encontró en su comunidad buena aceptación a sus “medicinas”, como él mismo denominaba al agua que la muerte le obsequió; ya que al ser una población que se confiaba en la medicina tradicional, no le fue difícil que creyeran en él, pero no ocurre lo mismo con la Santa Inquisición que ha aprehendido a Macario para llevarlo a juicio y sentenciarlo al no poder explicar de dónde provienen sus facultades curativas ni sus remedios.

Mientras Macario está encarcelado, el pequeño hijo del Virrey está gravemente enfermo y se le da a Macario la oportunidad de que lo sane a cambio de perdonarle la vida. Macario entra a la habitación del niño y enseguida se aparece la muerte, indicándole que el niño no vivirá, Macario replica, diciéndole “amigo” a la muerte, la muerte le vuelve a indicar que el niño morirá; Macario al llamarle “amigo” a la muerte lo utiliza como recurso emocional, según Rolando Picos Bovio y la reflexión ciceroniana sobre la amistad, esta constituye un fuerte referente que relaciona la virtud cívica y los intereses personales de la construcción del ser humano en sociedad³⁶.

Macario al ver que la muerte se iba a llevar al niño, escapa por una ventana, huye al monte y llega a una gruta. Al refugiarse al interior, Macario escucha la voz de la muerte quién le da la bienvenida a su gruta, la locación es nuevamente en el Estado

³⁴ Después de que la peste negra devastara Europa en el siglo XIV y XV, se pintaba este símbolo en las casas de los infectados para que las personas sanas no se acercaran.

³⁵ Lillian González Chávez, “El proceso terapéutico en la medicina tradicional mexicana. Algunas claves para su interpretación”, *Revista Nueva antropología* Vol.30 No.86, UNAM, 2017, recuperado el 30 de junio de 2023. <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/nueva-antropologia/article/view/34608/31580>.

³⁶ Rolando Picos Bovio, “Marco Tulio Cicerón: apuntes para una filosofía de la amistad”, *Revista Tópicos México* no.45, 2013, recuperado el 10 de mayo de 2023, <https://www.scielo.org.mx/pdf/trf/n45/n45a2.pdf>.

de Guerrero, ahora en las grutas de Cacahuamilpa, el ambiente es sombrío, lleno de neblina, Macario le reclama a la muerte porque se sintió traicionado, a lo que la muerte le responde que nunca lo traicionó y que siempre ha estado con él, Macario da unos pasos y se encuentra a frente a miles de velas, la muerte le dice que está en un sitio que ningún hombre ha visto, y que cada una de las velas

representa a una vida, que en ocasiones hay guerras y pestes y las vidas se apagan por millares, le enseña la vela que representa la vida del hijo del virrey y la apaga. Macario pide ver su vela y nota que se está apagando, reclama a la muerte que no haga nada para evitar que la flama se extinga, la muerte hace hincapié en el orden mayor, y todo lo que Macario no entiende.



Figura 9. Macario y la muerte en la gruta, la muerte apaga la vela del hijo del virrey.
Fuente: Captura de pantalla del filme realizada al (01:25:10)³⁷

En esta escena en la etapa preiconográfica advertimos que la gruta simboliza el ingreso al inframundo, que en el imaginario colectivo de algunas culturas es representado así, por ejemplo, el Sheol de los judíos, “estaba situado en alguna parte bajo la tierra. La condición de los muertos no era ni de dolor ni de placer. Tampoco se asociaba la recompensa para los justos ni el castigo para los inicuos”³⁸. El Hades de los griegos, era el lugar a donde iban los muertos, se creía que el dios mensajero Hermes los guiaba a la laguna Estigia en el inframundo, ahí el barquero Caronte los transportaba hasta las puertas del Hades, y Cerbero, el atemorizante perro de tres cabezas, vigilaba que las almas no se escaparan. Para pagar a Caronte, la familia del fallecido ponía una moneda en la boca del difunto o dos sobre los ojos, los que no tenían para pagar al barquero, estaban condenados a vagar por la tierra y las orillas del Estigia como fantasmas por cien años, pasado ese tiempo el barquero los podía llevar sin costo³⁹.

En la segunda etapa, la iconográfica, basados en los elementos anteriormente descritos de otras culturas, nos acercamos a la cultura mexicana a través de la mitología maya, donde también existía el inframundo, se le conocía como Xibalbá; en la cultura purépecha era nombrado Cumiehchúcuaro, y en la cultura mexicana su nombre era Mictlán, que significaba el lugar eterno del reposo de los muertos, compuesto por nueve dimensiones que representaban el tiempo, en ese lugar habitaba Mictlantecuhtli, el señor de los muertos⁴⁰.

En la escena de la gruta, Macario trata de huir (del inframundo) con su vela casi extinta para evitar su destino, la muerte replica que es inútil que quiera escabullirse, porque es la hora del reposo y del juicio, Macario sale corriendo; mientras en el monte lo están buscando, de acuerdo a la secuencia anterior deberían de ser los vigilantes de la casa del Virrey, pero quien lo busca es su esposa con otros leñadores, ella está preocupada porque él no regresó a casa después de que fue a comer su guajolote al monte.

³⁷ Nuevamente encontramos un elemento intertextual con el mito griego de las *Moiras*, al llevarse a cabo esta escena dentro de una gruta, donde cada vela representa la vida de un ser humano

³⁸ Enciclopedia Británica, volumen 11, (Estados Unidos: Encyclopædia Britannica, Inc.,1971): 276.

³⁹ Paola Vianello de Córdova, *Hesiodo Teogonía*, (Instituto de investigaciones filológicas Centro de estudios clásicos, México, UNAM, 1978), 767-773.

⁴⁰ Michel Olguín y Miriam Núñez, “Significa lugar eterno. La leyenda del Mictlán dio vida al Día de Muertos”, Gaceta UNAM, México, 2019, recuperado el 12 de mayo de 2023 <https://www.gaceta.unam.mx/la-leyenda-del-mictlan-dio-vida-al-dia-de-muertos/>.

Es aquí donde entra la etapa iconológica de esta escena; lo encuentran al fondo de un pequeño peñasco, su esposa dice que está dormido, pero al bajar se da cuenta que está muerto; lo acaricia mientras pronuncia amorosamente las palabras “estabas como niño con tu capricho, me alegro tanto de haberte podido dar ese gusto, la vida no fue fácil Macario, pero fue buena vivirla juntos”, voltea a ver

a los leñadores y les dice con profunda tristeza “Ni siquiera se pudo terminar el guajolote”, lo que hace suponer que se atragantó por la desesperación de comerse el pavo y que los encuentros que tuvo con el demonio y Dios fueron producto de su mente en agonía; porque con quien tuvo interacción fue con la muerte al estar expirando, que lo llevó a imaginarse como un curandero rico después de su amigable encuentro.



Figura 10. Macario y la muerte comiendo pavo.
Fuente: Rafael Paz. *La muerte, misterio ineludible: 60 años de Macario*. Gaceta UNAM (2020)

6. Conclusiones

En el filme *Macario*, el personaje de la muerte es subvertido dando un significado diferente al que originalmente tenía en *El ahijado de la muerte* de los hermanos Grimm y del propio texto de B. Traven, donde la muerte se convierte en protectora de su ahijado. En *Macario* existe la manipulación de una ideología, donde la muerte se humaniza a través de un personaje modesto, pero sabio que comparte su conocimiento como recompensa a Macario por haber compartido su pavo. Otra disonancia entre las versiones del cuento original es que la muerte es representada como mujer, mientras que en *Macario* es personificada como hombre que lo hace compadre, le da un trato de amistad y cercanía.

Aunque existen varias versiones de esta alegoría, que han sido participes de diversas culturas, finalmente todas confluyen en la idea de que la muerte es democrática, no hace distinciones entre ricos y pobres, buenos y malos, a todos les da el trato de iguales, la muerte al ser personificada pierde su carácter de hecho inevitable, se convierte en un actor siempre presente acompañando a la vida.

De acuerdo con la metodología de Panofsky, la etapa preiconográfica en el filme *Macario* muestra de manera generalizada la celebración del Día de Muertos en México. La primera toma ofrece la

imagen en plano holandés de un detalle de la torre de una iglesia, en cuyo campanario, el campanero toca la llamada. Aparece en sobreposición un texto sobre el Día de Muertos en letras cursivas. Este escrito destaca la “peculiaridad” de esta celebración, remitiendo a los cultos prehispánicos y posteriormente al sincretismo con la cultura europea.

Las danzas de la Muerte europeas se preservan en una tradición popular mexicana, dentro del filme lo hacen con los títeres de madera y figuras de papel maché, contribuyendo a una recapitulación historiográfica sobre la alegoría de la muerte, tanto en el ámbito europeo como en el mexicano; los personajes de papel maché que representan diversos oficios u ocupaciones son transformados en esqueletos en estas artesanías, práctica que aparecen en la primera secuencia de *Macario*. En el filme no se ha representado cualquier oficio, se ha dado preferencia al conjunto de músicos tradicionales del Occidente de México, el mariachi, que a partir de la época del nacionalismo posrevolucionario se transformó en símbolo nacional, y sólo cuando figura el nombre del autor de la novela adaptada en el filme, aparece un centurión romano.

El análisis de la secuencia de los créditos del filme nos permite advertir que al representar el Día de Muertos, en esta película se ha destacado por encima

de la tradición prehispánica y de la tradición popular mexicana real, una representación marcada por un sincretismo religioso y cultural en el que se ha dado mayor importancia a elementos europeos, como el Triunfo de la Muerte, así como la identificación de la Muerte con una figura que si bien es objeto de culto religioso, dicho culto religioso no remite a los ritos de los pueblos indígenas, sino a las romerías católicas a la Virgen, los Santos Patronos o la figura de Cristo, celebradas en España y otras ciudades europeas, en que tales figuras religiosas son objeto de procesiones y desfiles, elementos que son los dominantes en la secuencia, falsificando los elementos de la realidad contextual y social que se pretende retratar.

La etapa iconográfica presenta elementos descriptivos a partir de las imágenes conocidas como la alegoría de la muerte, la procesión de la muerte coronada seguida por las ánimas; el inframundo en diversas culturas y las velas como representación del desarrollo de la vida humana y de un material intertextual con el mito griego de las *Moiras*.

También conseguimos identificar dentro del contenido y los significados convencionales la semántica cultural. La iglesia que figura en la secuencia como ya hemos mencionado, es la iglesia de Santa Prisca de Taxco Guerrero, una pequeña población célebre por la producción y la artesanía en plata. Taxco no es una población que se destaque a nivel nacional por sus celebraciones de Día de Muertos, como se acentúan otros poblados de la República Mexicana como es el Estado de Michoacán y su zona lacustre. El Día de Muertos es una de las tradiciones prehispánicas más distintivas y arraigadas de México, y, en el 2008 fue declarada como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

En esta ceremonia dedicada a los muertos, no solo se comparte una antigua práctica ceremonial en la que se mezclan las tradiciones precolombinas y la tradición católica, sino una diversidad de expresiones sustentadas en la pluralidad étnica, cultural y lingüística de la República Mexicana. Estas expresiones populares, que se transmiten de generación en generación, adquieren diferentes significados de acuerdo al pueblo o comunidad indígena en las que se realizan. En una gran mayoría significa el regreso de las ánimas de los difuntos y la convivencia de estos con sus familiares vivos.

Debido a la presencia de un escrito que introduce aspectos sobre la celebración del Día de Muertos en México, el filme hace suponer que lo que mostrará en seguida es dicha celebración. Sin embargo, esto no es verídico del todo. Si bien en principio se muestra un conjunto de músicos representados como calaveras de papel maché con sombreros de charros, lo que constituyó un tipo de artesanía muy tradicional para dicha conmemoración en México, como de ello dan testimonio obras fotográficas de diversos autores, entre los que se encuentra Juan Rulfo. Y también figuran cráneos de azúcar con nombres de personas, artesanía típica del país que ha subsistido hasta el presente; la procesión de la Muerte Coronada constituye un elemento extraño a las tradiciones más típicas de la celebración de Día de Muertos en México, país en el que la Muerte fue en el periodo prehispánico una divinidad con características específicas. Y

posteriormente fue satirizada, representada en forma amigable, o mitificada de otras maneras, pero no considerada como una figura monárquica. En esta procesión de la muerte coronada encontramos la presencia dominante de una tradición cultural europea, relativamente ajena en la tradición popular mexicana.

La etapa iconológica involucra la correlación de los elementos visuales y técnicos de la cultura mexicana en la celebración del Día de Muertos como parte de un sincretismo religioso y cultural, en *Macario*, la personificación de la muerte desempeña un papel por encima de Dios y el demonio, se presenta como superior al bien y al mal, en esta narración fílmica, como ya hemos acotado, la muerte se humaniza como un personaje cercano.

En la parte final de la trama, podemos comprobar que *Macario* falleció en cuanto compartió alimento con la muerte, acto que se confirma con el enunciado de su esposa “Ni siquiera se pudo terminar el guajolote”, lo que hace suponer que se atragantó por la desesperación de comerse el pavo, o bien, al no estar acostumbrado a comer en grandes cantidades, su estómago no resistió. Mientras que la interacción que tuvo con el demonio y Dios fueron intervenciones que desde la Escatología católica se pueden interpretar como parte de su juicio final al estar agonizando, ya que el demonio no lo pudo convencer de compartir con él, ni Dios tampoco, solamente la muerte en su carácter democrático, sabio y cercano le persuadió a través de la empatía de participar con ella del acto asegurado en toda vida: la muerte.

Si bien, en la época se haría constante la defensa del mestizaje y del sincretismo cultural en México, se debe subrayar que los elementos constitutivos de dicho mestizaje y sincretismo no eran valorados de igual forma, dándose siempre preferencia al componente europeo, más valorado que el indígena.

De este modo, tal y como señala Panofsky se puede observar que se pone de relieve la mentalidad básica de esa época en nuestro país, que es el contexto social de producción del filme, matizados por la personalidad director, por sus convicciones y posturas ideológicas.

7. Bibliografía

- Albiñana, Javier. “Virgen de Gracia en la calle Agua el Martes Santo de 2019”. Málaga hoy, 2019, recuperado el 18 de julio de 2023. https://malagahoy.es/semanasanta/Malaga-Martes-Santo_0_1453055115.html.
- Ara Gil, Clementina J. “Muerte coronada el mito de los reyes en la Catedral compostelana”. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Santiago de Compostela, No.65, 1999. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2908054>.
- Barthes, Roland “Introducción al análisis estructural de los relatos”. 1977, recuperado 11 de julio de 2023, https://soda.ustadistancia.edu.co/enlinea/mariacristinasoler_metodosdeestudioliterario_1/barthes_roland_-_introduccion_al_analisis_estructural_de_los_relatos.pdf.
- Calvo Santos, Miguel. “La peste. La muerte en dragón arrasa la ciudad”. 2021. <https://historia-arte.com/obras/peste bocklin>

- Enciclopedia Británica, volumen 11, (Estados Unidos: Encyclopædia Britannica, Inc.,1971): 276
- Genette, Gérard. *Palimpsestos*. La literatura en segundo grado. Taurus: Madrid, 1989.
- Gobierno de México. "AGN Recuerda el legado de José Guadalupe Posada, creador de la Calavera Garbancera". Archivo General de la Nación, 2019, recuperado el 21 de junio de 2023 <https://www.gob.mx/agn/articulos/agnrecuerda-el-legado-de-jose-guadalupe-posada>.
- Gombrich, Ernst Hans. *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*. Londres: Phaidon, 1985.
- González Chévez, Lilian. "El proceso terapéutico en la medicina tradicional mexicana. Algunas claves para su interpretación", *Revista Nueva antropología* Vol.30 No.86, UNAM, 2017, recuperado el 30 de junio de 2023. <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/nuevaantropologia/article/view/34608/31580>.
- Greimas, Algirdas y Courtés, Joseph. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos: 1990.
- Guthke, Karl S. "The gender of death: A Cultural History in Art and Literature", Cambridge University Press, 1999, recuperado el 13 de julio de 2023. <https://assets.cambridge.org/97805215/91959/sample/9780521591959web.pdf>.
- Gutiérrez López, Víctor M. "El juguete popular mexicano". *Ciencias*, revista de cultura científica UNAM, México, 2014, recuperado el 1 de julio de 2023 <https://www.revistacienciasunam.com/es/161-revistas/revista-ciencias-111-112/1424-el-juguete-popular-mexicano.html>.
- Héau-Lambert, Catherine y Rajchenberg, Enrique. "La identidad nacional. entre la patria y la nación, México: SigloXIX". *Cultura representaciones sociales* vol.2 No. 4. México, 2008, recuperado el 29 de mayo de 2023. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_artext&pid=S2007-81102008000100002
- Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, Gobierno de México "El origen del pan de muerto y las variedades regionales actuales", 2019, recuperado el 30 de mayo de 2023. <https://www.gob.mx/inpi/articulos/el-origen-del-pan-de-muerto-y-las-variedades-regionales>.
- J. Cordeu, Edgardo; S. Illia, Emma y Montevechio, Blanca. "El duelo y el luto. Etnología y psicología de los idearios de la muerte". *RUNA* 21 n.1, 1994. <https://doi.org/10.34096/runa.v21i1.1396>
- Lalekou Kouakou, Laurent. "La dimensión del mito en la conquista colonial. Los pueblos azteca y baulé". *Revista de Ciencias Sociales*, Vol.34 No.49, Montevideo, 2021. <https://doi.org/10.26489/rvs.v34i49.8>.
- Magaña Arce, Arturo. "Macario: La fragilidad de la vida", 2021, recuperado el 24 de mayo de 2023. <https://cinepremiere.com.mx/macario-roberto-gavaldon-cine-mexicano-pelicula aniversario>.
- Martín López, María E. "La salvación del alma a través de las inscripciones medievales. IX jornadas científicas sobre documentación: la muerte y sus testimonios escritos", 2011. https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-08_martin%20lopez.pdf.
- México es cultura. "Iglesia de Santa Prisca", 2017, recuperado el 13 de junio de 2023. <https://www.mexicoescultura.com/recinto/67958/iglesia-santa-prisca.html>.
- Membrez, Nancy. "El peón y la muerte: El caso transnacional de Macario (1960)" *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 2007, número 44, pp. 27-58 Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. Distrito Federal, México.
- Olguín, Michel y Núñez, Miriam, "Significa lugar eterno. La leyenda del Mictlán dio vida al Día de Muertos", *Gaceta UNAM*, México, 2019, recuperado el 12 de mayo de 2023. <https://www.gaceta.unam.mx/la-leyenda-del-mictlan-dio-vida-al-dia-de-muertos/>.
- Panofsky, Erwin. *Idea, Contribución a la historia de la teoría del arte*. Cátedra, Madrid: 1980.
- Panosfky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Alianza, Madrid: 1987.
- Paz, Rafael. "La muerte, misterio ineludible: 60 años de Macario". UNAM México, 2020, <https://www.gaceta.unam.mx/la-muerte-misterio-ineludible-60-anos-de-macario/>.
- Picos Bovio, Rolando. "Marco Tulio Cicerón: apuntes para una filosofía de la amistad", *Revista Tópicos México* no.45, 2013, recuperado el 10 de mayo de 2023, <https://www.scielo.org.mx/pdf/trf/n45/n45a2.pdf>.
- Propp, Vladimir. *Morfología del Cuento*. Madrid, Fundamentos: 1970.
- Ratzinger, Joseph. *Escatología La muerte y la vida eterna*. Libreria Editrice Vaticana, Ciudad del Vaticano: 2012.
- Sanguino, Julieta. "La Catrina reinterpretada por Diego Rivera: con colmillos y referencias a Quetzalcóatl", *Admagazine*, 2021, recuperado el 28 de junio de 2023, <https://www.admagazine.com/cultura/la-catrina-por-diego-rivera-con-referencias-a-quetzalcoatl-20211101-9225-articulos>.
- Scolari, Carlos Alberto. *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Grupo Planeta, Barcelona: 2013.
- Vidaurre Arenas, Carmen V. "Estudio iconológico del filme experimental At Land (Maya Deren, 1944)", *Revista Eikón / Imago*, Universidad Complutense de Madrid, 2018, recuperado el 13 de junio de 2023, <http://capire.es/eikonimago/index.php/eikonimago/article/view/267>.
- Zipes, Jack. "The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm", Princeton University Press, 2014, recuperado 23 de junio 2023, <https://doi.org/10.1515/9781400851898>

