

# MACARIO, UN HITO EN LA REPRESENTACIÓN DE DÍA DE MUERTOS EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA (1930-1960)

*Macario*, a Milestone in the Representation of the Day of the Dead in Mexico's film industry (1930-1960)

FLORA MORA AYMERICH

UNIVERSIDAD DE GRANADA (ESPAÑA)

moayfl@gmail.com <http://orcid.org/0000-0002-8847-0933>

RECIBIDO: 23 DE OCTUBRE DE 2019

ACEPTADO: 17 DE ABRIL DE 2020

RESUMEN: *Macario*, la película dirigida en 1959 por Roberto Gavaldón, ha supuesto un hito en la representación de Día de Muertos dentro de la cinematografía mexicana de 1930 a 1960. En el artículo se analiza la película desde esta nueva perspectiva de la construcción de identidad que representa esta festividad a través de su introspección, de su contexto social, de la iconografía utilizada para plasmar los elementos que la representan y finalmente de su repercusión. El estudio de esta película ayuda a ahondar en cómo la festividad de Día de Muertos se ha transformado y ha llegado a construirse, a través de la industria cinematográfica, como un icono nacional de identidad mexicana.

PALABRAS CLAVE: *Macario*, festividad, celebración, tradición, Día de Muertos, cultura popular, Roberto Gavaldón, cine mexicano, cuento folclórico, México, mexicanidad, B. Traven, los hermanos Grimm.

ABSTRACT: *Macario*, a feature film directed by Roberto Gavaldón in 1959, is a landmark in the representation of the Day of the Death in Mexican cinematography (1930-1960). This paper analyses the film from the new perspective of constructing national identity through the festival's introspection, social context, iconography and lastly its impact. The analysis of the film delves into how the film industry turned the Day of the Dead into a national icon of Mexican identity.

KEYWORDS: *Macario*, festival, celebration, tradition, Day of the Dead, popular culture, Roberto Gavaldón, Mexican cinema, folktale, Mexico, Mexican-ness, B. Traven, the Brothers Grimm

Mora Aymerich, Flora.

"*Macario*, un hito en la representación de Día de Muertos en la industria cinematográfica mexicana (1930-1960)".

*Kamchatka. Revista de análisis cultural* 15 (junio 2020): 519-535.

DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.15.15986> ISSN: 2340-1869



## INTRODUCCIÓN

A finales de los cincuenta, *Macario* (Roberto Gavaldón, 1959) se convertía en un hito del cine mexicano en su forma de representar la muerte y de poner en valor la festividad de Día de Muertos que se introducía como un código más de *lo mexicano*. Esta película forma parte del primer período ubicado entre 1930 y 1960 en el que la celebración se añadía a los iconos de identidad ya establecidos durante los años 20 y 30 como la Virgen de Guadalupe, los mariachis, los charros y la comedia cinematográfica ranchera.

La tradición de Día de Muertos se celebra durante el Día de Todos los Santos (1 de noviembre) y el Día de Difuntos (2 de noviembre). Durante estos días se hacen altares (ofrendas dedicadas a los difuntos) y se decoran las tumbas de los cementerios. La importancia de esta fiesta ha sido constante durante el siglo XX y parte del siglo XXI. Por ello, en el artículo “Cultura funeraria y cine en México. Realidad, mito e ironía” (Mora, 2017: 344-359) se sostiene la hipótesis de que existen tres períodos en el tratamiento que ha hecho el cine de esta festividad: un primer período (1930-1960)<sup>1</sup>, un segundo período ubicado en la década de los 80 y un tercer período iniciado en el año 2000 hasta la actualidad.

Durante el primer período, la celebración de Día de Muertos se introdujo en la industria cinematográfica como un código más de identidad (Mora, 2017: 345). En él aparecen escenas cortas relacionadas con el desarrollo y la celebración de la festividad. Por ejemplo, el panteón en la vigilia de Todos los Santos en *Janitzio* de Carlos Navarro (1934), el panteón de Ciudad de México durante el Día de los Difuntos en *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez (1947) y finalmente la película que culminó este período convirtiéndose en un hito: *Macario* de Roberto Gavaldón (1959) donde no solo se mostraban escenas cortas, sino que la tradición cobraba protagonismo dentro de la trama.

En el segundo período, la festividad, igual que había sucedido con *Macario*, se convertía en un trasfondo importante adquiriendo protagonismo en la trama de las películas. Esto fue debido a la adopción de las nuevas políticas sobre identidad impulsadas por el Estado mexicano como consecuencia de la intrusión de la celebración de Halloween<sup>2</sup> (Brandes 2000: 7-20). Durante esta etapa encontramos películas como *Calacán* de Luis Kelly (1985) donde se pretendía concienciar al público infantil de las tradiciones mexicanas y mostrar el intrusismo de las tradiciones estadounidenses (las calabazas son los villanos) y el *Día de Difuntos (Los hijos de la guayaba)* de Luis Alcoriza (1988), en la que toda la trama transcurre en un cementerio de Ciudad de México durante el Día de Muertos.

Finalmente, un tercer período en el que la festividad de Día de Muertos, deja de ser un trasfondo importante de la trama, para convertirse en la protagonista de la película. Destacan los largometrajes de animación como *El libro de la vida* de Jorge R. Gutiérrez (2014) y *Coco* de Lee

---

<sup>1</sup> En el artículo original se cotejaba la cronología de 1945 a 1960. Sin embargo, producto de mi investigación de tesis doctoral, el período se amplía a 1930, ya que encontramos películas como *¡Que Viva México!* (Eisenstein, 1931) y *Janitzio* (Navarro, 1934).

<sup>2</sup> El 31 de octubre; corrupción de las palabras “hallowed eve”, víspera sagrada.

Unkrich y Adrian Molina (2017) que a pesar de ser producciones norteamericanas transmiten la importancia adquirida en este último siglo de la celebración mexicana.

Entonces, ¿por qué se convierte *Macario* en un hito dentro del primer periodo? Precisamente en la película se ve la culminación de la construcción de la identidad mexicana a través de la representación de Día de Muertos como reivindicación de la cultura popular que se había estado gestando en el cine de los años 30. *Macario* es la primera película en la que la festividad adquiere más protagonismo del que había tenido hasta ese momento, pues en las referencias anteriores se había representado de manera puntual y como una reafirmación más de los elementos llamados a formar la identidad mexicana en este período clave de la historia del país. Claramente, *Macario* marcó un antes y un después en la incorporación del Día de Muertos en el cine mexicano.

La hipótesis de este artículo se sustenta en dilucidar cómo la introducción de la festividad de Día de Muertos en el medio cinematográfico alude a la idea, política y cultural, de identificar la festividad con México y *lo mexicano*. Para ello se hablará del contexto en el que se produjo la película —alabada por la crítica internacional y criticada por la crítica nacional—, de las influencias de la cultura popular en la industria cinematográfica mexicana y de cómo encaja la representación de la festividad de Día de Muertos dentro de esta.

Finalmente, se analizará como caso concreto para ver la progresiva transformación de la festividad en un referente identitario de México y *lo mexicano* analizando los símbolos utilizados en la película y su relación a otros referentes culturales del momento. De esta manera, se identificará cómo esta celebración y la construcción de su propio imaginario se hará cada vez más importante en la industria cinematográfica mexicana.

#### UN CONTEXTO. DE LA CULTURA POPULAR A LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

*Macario* fue una producción de Clasa Films Mundiales dirigida por Roberto Gavaldón en 1959 con el guion adaptado de Emilio Carballido y del destacable director de fotografía Gabriel Figueroa. El posicionamiento internacional de *Macario* fue indiscutible. Tuvo un enorme reconocimiento internacionalmente a través de la obtención de varios premios<sup>3</sup>, a pesar de los múltiples juicios negativos que recibió por parte de los especialistas mexicanos; algunas de estas reseñas están recogidas en la *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera (1971). La crítica mexicana fue implacable y tachó a la película de moralista —centrándose en el academicismo técnico sin profundizar en el tema social y cultural indígena—, de ser demasiado plana y, sobre todo, de filmarse en blanco y negro rompiendo de esta manera la “magia” con la que se podía haber proyectado internacionalmente el fantástico colorido del Día de Muertos. A

---

<sup>3</sup> Fue ganadora del premio a la mejor fotografía en blanco y negro en el festival de Cannes (1960), la primera vez que se nominaba a una película mexicana a los Óscar en la categoría de Mejor película extranjera (1961), «un diploma al mérito en el festival de Edimburgo (1960), premio de mejor actuación masculina a [Ignacio] López Tarso en el festival de San Francisco (1960), premio por su participación en las quintas académicas de Hollywood (1961), Copa de Plata en el festival de Santa Margarita Ligure, Italia (1961), premio Instituto de la Ciudad de Valladolid España (1961). Cuando fue realizada, se había suspendido aquí [en México] la entrega de Arieles, si no, hubiera ganado sin duda la mayoría de su año» (García Riera y Macotela, 1984: 175-176)

todas estas críticas hay que añadir el reproche generalizado de tener un parecido extremo con *Det sjunde inseglet* (*El séptimo sello*, Ingmar Bergman, 1956) en su manera de personificar a la muerte<sup>4</sup> e incluso con *Der müde Tod* (*Las tres luces*, Fritz Lang, 1921) en la estética cinematográfica de la escena de las velas en la cueva (García Riera, 1971: Tomo VII, 284). De la misma forma, Jorge Ayala Blanco tildaba la película como una obra menor que podría haber transcurrido en cualquier lugar, con una trama conformista de Traven tomada del cuento *El abijado de la muerte* de los hermanos Grimm y en la que únicamente destacan los diálogos ingeniosos del personaje (1968: 198).

A modo de reflexión, estas opiniones en contra de la película eran fruto de la idea de que no se supo aprovechar el potencial que ofrecía el cine mexicano. Por eso, toda la recepción crítica vio la película como frívola y sin creatividad, ya que se basó en la adaptación de dos fuentes literarias exógenas y de las cinematografías europeas para expresar una tradición propia.

En esta recepción crítica y en la percepción de Emilio García Riera y de Jorge Ayala Blanco, no se tuvo en cuenta cómo la película transformaba la manera de representar la festividad de Día de Muertos. Las influencias cinematográficas estaban claras y no por eso había que reducirla a la imitación, ya que todas estas películas citadas tuvieron como base los cuentos de tradición oral populares.

El guionista Emilio Carballido y Roberto Gavaldón basaron el argumento en la novela corta homónima de B. Traven<sup>5</sup>. Traven concedía a su novela corta la influencia de los cuentos alemanes –los cuentos populares recopilados por los hermanos Grimm, entre ellos el que influenció a *Macario, El abijado de la muerte*<sup>6</sup>– y “las variantes populares mexicanas que tal vez oyera contar, mezclándolos con el color local mexicano y con elementos históricos (época virreinal; referencia a la Inquisición)” (Membrez, 2007: 38). La novela corta de Traven y de los hermanos Grimm provenían de la tradición oral de cuentos populares ancestrales. Ligado a esto, la investigadora Nancy J. Membrez sostiene que el tema de la muerte y su representación en la literatura universal se basaba en la tradición oral de diversos contextos sucesivos como el cuento hindú del *Purana de Narada y Vishnu*, el mito griego de *Caronte* –precisamente en este mito aparecía la gruta con las velas que representaban a la humanidad que puede apuntar a que *Macario* no imitaba únicamente a la película de Fritz Lang *Der müde Tod* (en español llamada *Las tres luces*, 1921), sino que ambas películas se nutrían de esta representación que aparecía en el mito griego citado–, los cuentos alemanes *La muerte madrina* y *El abijado de la muerte*, la película mexicana

<sup>4</sup> La muerte se mostraba como ente masculino en *Macario*, en vez de femenino, como sería La Catrina en la mitología mexicana. Como bien apunta la investigadora Nancy J. Membrez, en las lenguas germánicas la muerte es hombre. “En cambio, en todas las lenguas romances, la muerte y sus eufemismos son “femeninos”: la Parca, la Segadora de almas, Ella, y en México, la Catrina” (2007: 37).

<sup>5</sup> La identidad de B. Traven sigue siendo hoy en día controvertida. Una de las hipótesis sobre su identidad la contempla Larry Rother en su artículo “His Widow Reveals Much of Who B. Traven Really Was” (New York Times, 1990) citando nombres como Arnold, Baker, Otto Feige, Kraus, Ret Marut, Hal Croves, Lainger, Wienecke y Ziegelbrenner.

<sup>6</sup> “El guion es una adaptación de *The Third Guest* o *Macario*, un relato del escritor de controvertida identidad Bruno Traven, también conocido como Otto Feige o para otros como Berick Traven Torsvan, o simplemente como B. Traven, quien a su vez se inspiró en dos cuentos de los hermanos Grimm titulado *El abijado de la muerte* y *La muerte madrina*” (Arjona, 2013: 171).

homónima (Foster, 1946), la película *La muerte enamorada* (Cortázar, 1951) y finalmente el cuento folclórico mexicano de *El harón y la muerte* (2007: 27-58)<sup>7</sup>. En todos estos cuentos populares se repite la historia: entrada en escena de distintas divinidades, el papel protagonista de la muerte y, finalmente, la manera de interactuar de ésta con el protagonista.

La peculiaridad que introdujo *Macario* fue que se ubicaba en México gracias a la aparición de la tradición de Día de Muertos. La sinopsis de la película se resume de la siguiente manera que ayuda a ubicar en la cultura mexicana el argumento.

*Macario* es un leñador indígena pobre que vive cerca del bosque con su familia –compuesta de su mujer y cinco hijos–. Durante la festividad de Día de Muertos se empieza a preocupar por la muerte y sus consecuencias, seguramente fruto del hambre que arrastra desde hace años. La película, que ubica la acción en el siglo XVIII, enuncia el estereotipo del campesino pobre que vive alejado de la urbe. Este hecho parte de una idea general en la que las clases populares, y sobre todo los indígenas, habitualmente y en el contexto de producción de la película, son descritos como pobres, que sufren de hambre y necesidades. Por esto, a lo largo de la misma se ven distintas secuencias donde se pone de relieve esta diferencia de clases.

En su preocupación por la muerte y de no poder acceder, ni muerto, a las comodidades de los ricos, *Macario* tiene una pesadilla nocturna en la que empieza a soñar con calaveras y esqueletos ricos que comen, y calaveras y esqueletos pobres que tienen hambre. En esta secuencia hay que destacar que la iconografía de este sueño está directamente influenciada por los grabados de José Guadalupe Posada<sup>8</sup>.



Fig1. © Guadalupe Posada. La calavera garbancera (1913). Grabado con madera de hilo, 14,7 x 20,3 cm. Museo Guadalupe Posada, Aguascalientes, México.

<sup>7</sup> Según Nancy J. Membrez el cuento folclórico del *Harón y la muerte* fue traducido del alemán al español a mediados del XIX en España y por esta vía llegó a México en un libro de otros cuentos folclóricos recogidos por los hermanos Grimm, al lado de “Los tres puerquitos”. “Los ejemplares en español o se exportaron al Nuevo Mundo o se volvieron a imprimir en México hacia 1850 donde en seguida los cuentos pasaron a la tradición oral” (Membrez, 2007: 36). Por lo tanto, es posible deducir que formaron parte de la tradición oral de Jalisco y Veracruz, adaptándolo a su entorno.

<sup>8</sup> José Guadalupe Posada fue uno de los principales grabadores de finales del siglo XIX. En sus grabados había una clara postura de crítica social y política. Además, posteriormente se hizo famoso por uno de sus grabados más representativos: *La Catrina*.

Una vez se despierta, toma la decisión que si no puede comerse él solo un guajolote<sup>9</sup> no probará bocado. Se trata de una decisión egoísta, que supone un antes y un después en el transcurso de la historia. Su mujer le concede este deseo<sup>10</sup> y Macario solo tiene que buscar dónde comer el guajolote.

Mientras averigua dónde va a ingerir el guajolote aparece el Charro Negro<sup>11</sup> –una alusión al Diablo– a quien Macario le niega un pedazo. Posteriormente se encuentra a Dios y el protagonista le niega un pedazo argumentando que Dios solo busca en él un acto de humildad y de bondad. Finalmente, se le aparece la Muerte (masculina) con la que sí comparte la mitad del guajolote. Admirada por este gesto, la Muerte le pregunta a Macario a qué se debe ese ofrecimiento y Macario expone sus razones: la primera, porque entiende que la Muerte sabe lo que es pasar hambre, ya que ella misma le ha dicho que hace siglos que no prueba bocado; y la segunda, para ganar tiempo si era su hora de morir, ya que uno cuando se encuentra con la muerte no tiene escapatoria. La Muerte, divertida y asombrada por sus argumentaciones, decide premiarlo con un agua milagrosa que cura y salva de la muerte a las personas. Pero le avisa que solo podrá curar a aquellas personas en las que en su lecho la Muerte se le aparezca parada en los pies de la cama y nunca en la cabecera; de otro modo, es imposible salvar al enfermo.



Fig.2. © Clasa Films Mundiales. *Macario* (1959). Roberto Gavaldón. 90 min. Drama, B/N, México.

<sup>9</sup> Según la RAE: Del náhuatl huexolotl. Pavo.

<sup>10</sup> Su mujer (interpretada por Tina Pellicer), que entiende el deseo de su esposo, decide robar un guajolote y cocinarlo a escondidas para que se lo lleve al bosque y no lo comparta con nadie. En la novela corta de Traven la esposa no roba el guajolote, sino que lleva mucho tiempo ahorrando para darle el capricho a su marido. La diferencia entre una y otra versión podría radicar en enfatizar la exageración de la diferencia de clases que presenta la película.

<sup>11</sup> La figura del Charro Negro también forma parte de las tradiciones orales populares, sobre todo para referirse al Diablo o a una figura maligna (Portal y Salles, 2007: 38)

Al volver a su casa Macario salva a su propio hijo pequeño de las garras de la muerte, gracias a esta milagrosa agua curativa. Inmediatamente, se corre la voz y salva a ricos y a pobres siempre pidiendo el precio justo y alcanzable para todas las clases sociales. Debido a esto, el médico lo denuncia a la Inquisición llevado por la envidia. Macario acusado de brujería la única manera que tiene de librarse es salvando al hijo del virrey. Pero por desgracia no puede hacerlo, aunque le pida desesperadamente a la Muerte (encarnada de campesino) y trate de reformular la situación moviendo —en una especie de baile— la cama de un sitio para otro para que la muerte se ponga a los pies de la cama en vez de la cabecera (detalle folclórico antiguo). Al ver que no lo consigue, Macario huye al bosque donde vuelve a encontrarse con el Diablo, con Dios, y finalmente en la gruta de la Muerte. Allí ve las velas de la humanidad, donde cada una de ellas representa a una persona. La Muerte le explica que su llama está a punto de expirar y Macario huye con ella.

Al final de la historia, la esposa de Macario, preocupada porque su marido tarda mucho en regresar de comer el guajolote, sale a buscarlo y encuentra a su esposo muerto con los huesos de medio guajolote (García Riera, 1971: 287)<sup>12</sup> porque en realidad aquel ha muerto de hambre antes de probar bocado. La Muerte hambrienta se ha comido la otra mitad (Membrez, 2007: 48, 52).

La película permite reflexionar sobre la representación de la muerte mexicana: una introspección entre la muerte pobre y la muerte rica. Esto ya está inscrito en la tradición. Por ejemplo, José Guadalupe Posada dibujaba a la muerte de manera universal, “[...]se había valido del esqueleto como un símbolo de la verdad, de una verdad muy particular: la universalidad de la muerte ponía de manifiesto la igualdad fundamental del hombre. El esqueleto vestido mostraba la naturaleza arbitraria y violenta de la desigualdad social” (Lomnitz, 2006: 402). El esqueleto por lo tanto era una forma de mostrar la igualdad de la muerte a todos los seres humanos, pero la vestimenta seguía siendo un distintivo de esta diferencia social entre ricos y pobres. Precisamente en la película aparece esta diferencia entre la muerte del rico y la muerte del pobre. Una diferencia que destacaba claramente García Riera:

Hay muerte rica y la muerte pobre. Los muertos que tienen derecho a grandes ofrendas “comen” mucho más que los otros, lo que es traducido al modo realista irónico por los muchachos ante el altar de don Ramiro (“Si muero, vendré a comer aquí”; “Aquí sólo comen los muertos ricos”. “Entonces no vendré”) y al modo de la visión fantástica en la pesadilla de los muertos que comen y de los muertos que ven comer (García Riera, 1971: 288).

De esta manera se llegaba a romper con la visión de la muerte que igualaba al ser humano, pero criticando igualmente —en parte como había hecho Posada en sus grabados de crítica social— la jerarquía estipulada por las sociedades desiguales. Es importante destacar esa desigualdad porque durante toda la historia se hace hincapié en ella a través de sus personajes principales: Macario el campesino pobre, mestizo o indígena, Don Ramiro el comerciante rico del pueblo, la burguesía criolla naciente, el Virrey, la aristocracia española y, por ende, la riqueza colonial.

---

<sup>12</sup> García Riera criticaba que el final quedaba inconcluso, ya que el espectador no sabe si se trata de un sueño, que el espacio cinematográfico ha trascendido en el tiempo narrándolo, o si bien se trata de un instante antes de la muerte.

La falta de profundidad en la temática social indígena que algunos críticos mexicanos constataban era, en parte, cierta ya que se mostraba la condición de los indígenas de manera estereotipada y sin romper con esa visión del indígena pobre. Sin embargo, se puede entrever de manera incipiente una crítica a la desigualdad. Precisamente, *Macario*, con su buen hacer, consigue romper esta diferencia –cobrando a cada uno lo que realmente puede, sea rico o pobre, haciendo justicia– hasta que la envidia y la Inquisición vuelven a restablecer el canon impuesto por la sociedad.

A diferencia de la creencia de justicia social igualando a todos a través de la muerte que ofrecían las calaveras reivindicativas de Guadalupe Posada y Manuel Manilla<sup>13</sup>— que a pesar de mostrar los esqueletos y que la muerte llega a todos por igual, seguían criticando la diferencia de clases sociales a través de su vestimenta — la generación de Diego Rivera reformuló la visión de la muerte. Esta generación surgió a partir de la revolución, que según Carlos Monsiváis estuvo formada por Paul Westheim<sup>14</sup>, el muralista Diego Rivera y el filósofo Octavio Paz (Monsiváis, 1987: 16), superpuso otra visión: “la familiaridad con la muerte como un *símbolo peculiarmente mexicano*, símbolo que, como el nuevo arte moderno mexicano, tenía raíces tanto en la cultura popular como en la prehispánica” (Lomnitz, 2006: 50). Diego Rivera representa este cambio de pensamiento, ya que se rodeó de numerosos esqueletos y calaveras en su estudio, hechos de papel maché a tamaño natural, mezclados con objetos prehispánicos. “Los esqueletos bailarines de Posada proporcionaron a Rivera el vínculo estético entre el arte moderno, el arte precolombino y el arte popular. Así fue como el esqueleto de México alcanzó su categoría como tótem” (Lomnitz, 2006: 402). Por lo tanto, ya no se trataba de una representación de crítica social, sino que se transformó en un ideario en el que se convertía a la muerte y las calaveras en elementos humorísticos y de celebración. Este modo de ver a la muerte fue el que influyó la industria cinematográfica durante el periodo de 1930 a 1960. Es precisamente durante este período que en todos los ámbitos artísticos y literarios “se domesticó y comercializó la imaginería de la muerte” (Íbid., 404).

El cine, por lo tanto, como medio de conformaciones ideológicas adoptó esta imaginería de la muerte para construir un nuevo símbolo de identidad a través de la festividad de Día de Muertos. La industria cinematográfica se apropió y mostró la tradición haciéndola suya, modificándola y transformándola como objeto de reivindicación cultural nacional (Torres Ramos, 2017: 1897). De este modo se observa en *Macario* como el cine se apropia de la tradición para mostrarla no solo como fondo social y cultural, sino para ubicar la historia en México a través de una tradición de arraigo y de pertenencia como es Día de Muertos.

---

<sup>13</sup> Manuel Manilla fue un ilustrador y grabador mexicano del siglo XIX. A pesar de que su figura ha sido eclipsada por José Guadalupe Posada, fue el primero en ilustrar y caricaturizar a la muerte.

<sup>14</sup> “En México, Santiago Hernández, Manuel Manilla y José Guadalupe Posada aprovechan la forma tradicional [medieval] de la danza macabra para hablar en sus “calaveras” con deliciosa ironía, con humor y sarcasmo, de las diferentes dificultades, molestias y apuros que le amargan a uno la vida” (Westheim, 1983: 80-81).



## LA CONSTRUCCIÓN DE UN SÍMBOLO DE IDENTIDAD. LA FESTIVIDAD DE DÍA DE MUERTOS

Como se ha podido observar, esta celebración adquirió nuevas representaciones dentro del cine. La historia de *Macario* se basaba en tradiciones sobre la muerte procedentes de otras culturas que se habían ido mezclando y adquiriendo nuevas dimensiones al recrearlas en otros contextos. A partir de este período del cine clásico mexicano hasta la actualidad, la representación de Día de Muertos se ha ido reproduciendo en muchas de las películas mexicanas, incluso rompiendo fronteras reproduciéndose en películas extranjeras donde se identifica esta festividad con un único *locus*, México –como en el caso de *Bajo el Volcán* de John Huston (1984)–.

La labor del cine es crucial en la asunción de este nuevo tropo de la construcción de la identidad mexicana. Hay que destacar que el cine mexicano de inicios de los años 40 había desempeñado un papel clave en el proceso de construcción de la identidad nacional:

Ese papel consistió en ofrecer los “mitos de masa” (o *representaciones sociales*) con los cuales se identificó la sociedad de la época; tanto la estilización del mundo indígena y del ambiente campirano, como la visión urbana y cosmopolita de las clases medias y de los sectores marginales. A través de esos “mitos de masa” se generaron modelos de representación, clasificación y valoración social, que propiciaron sentimientos de pertenencia nacional por proyección o referencia con la “comunidad imaginada” (Obscura, 2015: 41).

Al inicio de este periodo la introducción de la festividad de Día de Muertos en el cine mexicano se basaba en una aparición puntual —como ocurría en *El ahijado de la muerte* (Foster, 1946), *Nosotros los pobres* (Rodríguez, 1947) y en *El brazo fuerte* (Korporaal, 1958) — para reafirmar precisamente esta construcción junto con otros símbolos de identidad consolidados a finales de los años 30 y principios de los 40. En el caso de *Macario* la representación de la festividad supone un cambio, ya que la convierte en protagonista de la historia y no solo en un elemento puntual, a pesar de que se siguió filmando en blanco y negro, como había sucedido con anterioridad. Es el caso fundacional en el que la festividad se convierte en un símbolo de identidad, ya que aparece como trasfondo cultural y social adquiriendo un peso especial en la historia, ubicándola en México y, por lo tanto, reconociéndola como tradición popular y significativa del país. Por este motivo, *Macario* se constituye como una obra de referencia para el cine y para la construcción del imaginario mexicano a través de Día de Muertos.

La importancia de la tradición en el largometraje se adquiere desde el primer momento, cuando la primera escena consiste en el relato en voz en off.

El Día de Muertos es 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 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.<sup>15</sup>

En resumen, en *Macario* se ve la culminación de la construcción de la identidad a través de la representación de Día de Muertos como reivindicación de la cultura popular. Como decía Brandes: “Lo que queda claro a los mexicanos, a los extranjeros y a los descendientes de los primeros, es que ha llegado a simbolizar a México y a la mexicanidad. Representa un símbolo clave de la identidad nacional” (Brandes, 2000: 8).

#### REELABORACIÓN DE LOS TROPOS DEL RITUAL EN LA PELÍCULA

A través de este relato inicial se pretende mostrar este arraigo de la tradición en México, lo que ésta representa y cómo se celebra. Esta introducción, no solo sirve para ubicar al espectador en el Día de Muertos, sino también para anunciar la importancia que tendrá a lo largo de la película.

Sin embargo, ¿qué elementos permiten identificar esta festividad y sus rituales? En películas previas a *Macario* había sido identificada a través de una de las ubicaciones claves de la festividad: los cementerios –encontramos ejemplos en las películas como *El brazo fuerte* (Korporaal, 1958) y *El Abijado de la muerte* (Foster, 1946)–. El panteón, forma parte, de los elementos para identificar a la festividad. Se trata de un lugar de cohesión social y de comunidad, que permite hacer un homenaje a los difuntos a la vez que se comparte la comida y la bebida como parte del ritual. En este lugar se decoran las tumbas con flores de cempasúchil<sup>16</sup> y copal<sup>17</sup>, y se preparan para velar a los difuntos. En el caso de *Macario*, no aparece el *locus* del cementerio, pero sí otros elementos identificativos, que desde este momento se añaden al del cementerio para identificar a la festividad de Día de Muertos: los altares, la catrina, los mercados y la calavera literaria.

El primero de estos elementos identificativos son los altares. Los altares u ofrendas se hacen en las casas y están dedicados a los difuntos, ya que en ellos se ponen objetos (en el caso de los niños de sus juguetes) y la comida que les gustaba. Además del pan de muerto, las velas, el papel picado, la sal, las flores de cempasúchil, el agua y las calaveritas de azúcar.

En las primeras escenas<sup>18</sup> de la película aparece el altar que se hace en casa del leñador. Se trata de una ofrenda austera como la familia de Macario, ya que en la película también se recalca la diferencia entre ricos y pobres a través de los altares haciendo que no solo se identifique con la

---

<sup>15</sup> *Macario* (Roberto Gavaldón, 1959). Escena 0:00:03, cabe mencionar que en el guión de Clasa Films no aparece esta parte, por eso ponemos directamente la escena donde aparece la información citada. Estos textos aclarativos servían para contextualizar la película al espectador. Podemos deducir que una de las razones que podrían explicar la ausencia de este texto en el guión era para prevenir la intromisión de la censura o quizás cuando la película se exportó para que el público internacional pudiera entender más la historia que iba a ver. De todos modos, es un dato a tener en cuenta.

<sup>16</sup> Del náhuatl, significa ‘veinte flores’ o ‘flor de veinte pétalos’ y se utiliza especialmente en la celebración de Día de Muertos ya que su floración es durante el verano y el otoño.

<sup>17</sup> Del náhuatl, *copalli* se utiliza al quemarla como incienso en los templos y casas para sahumar.

<sup>18</sup> Escena 0:02:49.



Fig.3. © Panteón en Día de Muertos. Películas Anáhuac. *El abijado de la muerte* (1946). Norman Foster. Melodrama, B/N, México.

celebración, sino que sea un elemento de desigualdad social. En una de las conversaciones entre la esposa de Macario y la mayor de sus hijas, queda plasmada esa diferencia de clases:

- La mayor: En casa de Don Narciso están poniendo una ofrenda grande, grande.
- Esposa: Cuando no. Estos hasta los muertos les han de presumir con lo que no tienen. Nosotros no: esto comemos, esto comen nuestros difuntos<sup>19</sup>.

En segundo lugar, como parte de los iconos representativos de la tradición, se encuentran en el fondo de los créditos la representación de esqueletos de papel maché con los que se decoran muchas casas y que recuerdan a las imágenes que se habían convertido en hitos de México a partir de los grabados de Posada: la Catrina y el Catrín (la imagen masculina de la Catrina). Acto seguido de los esqueletos de papel maché se puede ver una procesión con la Santa Muerte —una escultura en forma de esqueleto con una hoz— inusual aparición de esta figura, ya que no se suele representar como símbolo de la festividad de Día de Muertos (Lomnitz, 2006:

---

<sup>19</sup> Escena 0:02:52. Las escenas están anotadas con los minutos de la proyección, para hacerlo más entendible. En el guion se trata de la Escena 15.



Fig4. © Panteón en Día de Muertos. Reco Films. *El brazo fuerte* (1958).  
Giovanni Korporaal. Drama, B/N, México.

54)<sup>20</sup>, pero que pone en valor el culto popular del mexicano hacia la muerte. Alberto Hernández Hernández comenta que “la Santa Muerte se ha convertido en una importante imagen venerada en México, pero cuyos impactos también han traspasado fronteras” (Hernández Hernández, 2017: 21). La introducción de esta faceta se debe al valor intrínseco de la representación de la muerte a lo largo de la película a través de varios componentes como la personificación de la muerte como ente masculino, cráneos aludiendo a los *tzompantli*<sup>21</sup> pero con un claro sincretismo con los altares católicos, la santa Muerte, y finalmente, la festividad de Día de Muertos.

Un tercer elemento representativo es el mercado y sus artesanías. El mercado aparece en la escena donde la familia acompaña a Macario al pueblo a vender la leña. En éste se muestra la venta de calaveras de azúcar, de calaveras de papel maché, de esqueletos de mariachis decorativos, papel picado, pan de muerto, entre otros<sup>22</sup>. El mercado, por lo tanto, representa una manera de institucionalizar y unificar la festividad a través de los objetos que se venden para ese día. Los

---

<sup>20</sup> Claudio Lomnitz decía que “El totemismo de la muerte en México puede haberse originado en la época posrevolucionaria, pero la peregrinación de esa imagen no ha concluido de manera alguna. Vale la pena mencionar dos permutaciones específicas, incluso en esta etapa introductoria: el surgimiento del culto de la llamada santa Muerte como patrona de los que medran en el submundo de la globalización (traficantes de drogas, criminales, y adeptos que quieren ganar dinero fácilmente) y el surgimiento de los “días de muertos” como clave de la identidad mexicano-estadunidense contemporánea” (2006: 54).

<sup>21</sup> “Del náhuatl, ‘fila de cabelleras’. En los templos mexicas, lugar donde se colocaban en filas los cráneos de las víctimas”. Definición de la Real Academia Española (RAE).

<sup>22</sup> Escena 0.07.56. Escena 32 del guion.

mercados y las artesanías de México forman parte de uno de los *modus vivendi* más importantes de muchos de los artesanos mexicanos, al punto que juegan un papel importante en la forma de internacionalizar la visión de la festividad. Las artesanías son esenciales “para la identidad de un pueblo, son el medio de expresión popular” (Salas Hernández, 2010: 18) y objetos que evocan tradiciones y memorias de una región. Por lo tanto, la artesanía popular y, por extensión, los mercados de artesanía se vinculan con las “necesidades, festividades, gustos populares o rituales” (De la Torre, 2010: 25). Los elementos necesarios, utilizados para hacer las ofrendas y para decorar las tumbas, se pueden adquirir en estos mercados o en paradas alrededor de las plazas de los pueblos y los panteones. El mercado simboliza este intercambio con la comunidad y se identifica con otro de los espacios de cohesión social en el que se establecen lazos de amistad e identidad.

Así como en la película se ofrece una visión detallada del mercado, se muestran también los oficios que desarrollan especialmente su actividad durante esa temporada, como son los cereros y los panaderos. Cuando Macario va a dejar la leña que ha cortado para la candelera mantiene la siguiente conversación con el cerero:

Cerero: ¿Qué tal, Macario? Espérate un momento, porque hoy la muerte nos da mucho trabajo. Cuántas velas, ¿no? Ya ves, pues hoy no alcanzan. Son más los muertos. ¿No vas a comprar las tuyas? A ti te las dejo más baratas.

Macario: Pues, no, gracias.

Cerero: Haces mal Macario, hay que tener más consideraciones con los muertos, porque pasamos mucho más tiempo muertos que vivos. Total, en esta vida todos nacemos para morirnos, y ¿qué ganamos aquí?, algunos gustos y a veces ni eso. Mucho trabajo, muchas penas. Cuando nacemos, ya traemos nuestra muerte escondida en el hígado o en el estómago. O acá, en el corazón que algún día va a parar. También puede estar fuera, sentada en algún árbol que todavía no crece, pero que te va a caer encima cuando seas viejo.<sup>23</sup>

Para reafirmar lo que se comentaba al inicio del artículo, como consecuencia de esta conversación con el cerero, Macario comienza a ver a la muerte de otra manera y, sobre todo, despierta su preocupación por ella en la que, hasta ese momento, no había reparado ni había reflexionado. Una preocupación que hace que Macario deje de comer y sueñe con calaveras.

Así pues, los artesanos destacan por su papel, hasta la actualidad, por renovar y transformar la celebración de manera constante introduciendo nuevos objetos y elementos creando hibridación cultural. Néstor García Canclini afirma “[...] entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (2001: 14). De esta manera, la tradición ha ido añadiendo nuevos elementos y conviviendo con otras tradiciones como el caso de Halloween. En los mercados junto a los objetos de Día de Muertos se pueden ver también calabazas y disfraces, uniendo estas dos tradiciones. Es importante destacar que una tradición no suple a la otra, sino que conviven y se celebran conjuntamente. A esta reflexión Brandes comentaba que los mexicanos no perciben al Halloween como una amenaza de la cultura tradicional, sino que son precisamente los representantes de la Iglesia y el Estado los que ven esta

---

<sup>23</sup> Escena 0:08:19. De la escena 54 a la 58.

intrusión (Brandes, 2000: 16), ya que para una parte de la clase obrera el Halloween significa una oportunidad de ingresos (Íbid., 15) y una apropiación de imágenes, símbolos y disfraces que comparten con la tradición de Día de Muertos.



Fig.5. Calavera de azúcar con el nombre de Macario en la frente. Clase Films Mundiales. *Macario* (1959). Roberto Gavaldón. 90 min. Drama, B/N, México.

Un cuarto símbolo relacionado con esta celebración es la presencia de la calaverita o calavera literaria. En el caso de la película aparece como una paga extraordinaria durante el Día de Muertos. Actualmente durante la festividad alrededor de los mercados muchos niños piden su calaverita, es decir su aguinaldo como fruto de la hibridación del “truco o trato” de Halloween. En su origen la calaverita o la calavera literaria eran composiciones en verso a modo de epitafio satírico y burlesco sobre los miembros del estado y con una clara crítica social. En la actualidad se tratan de poemas que mantienen la burla e ironizan a algún individuo o personaje en el que la muerte los alcanza. Estos poemas se suelen componer tanto en las escuelas como en instituciones públicas durante la festividad de Día de Muertos y casi siempre van acompañadas de imágenes de la Catrina o de esqueletos. Relacionado con esta burla hacia la muerte, Octavio Paz describía de esta manera la relación con la muerte llena de humor:

El mexicano, en cambio, la frecuente, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente. [...] la indiferencia del mexicano ante la muerte se nutre de su indiferencia ante la vida (Paz 2004: 63).

Finalmente, como ejemplo de la evocación de algunos de estos elementos como *locus* donde se presenta la convivencia de la muerte como parte esencial y cotidiana de la vida de los mexicanos se encuentra la pesadilla de Macario. En esta aparecen títeres en forma de esqueletos y calaveras de azúcar. El sueño se elabora filmicamente a modo de visión fantástica que separa los muertos que comen y los muertos que ven comer, dividiendo a los muertos pobres de los muertos ricos a través de una reja, como había sucedido en la escena anterior<sup>24</sup>, donde Macario, después de salir de la panadería es separado por una reja de los seis guajolotes que son llevados en procesión a casa de don Ramiro. Esta rima visual se trata de un tropo narrativo para dejar clara esta división. Precisamente Emilio García Riera lo describe de la siguiente forma:

De hecho, el “triumfo de hambre” se confunde con el “triumfo de la muerte”; está presente en todas partes, pero el máximo de intensidad se encuentra alcanzando, también para él, en la pesadilla de Macario cuyos medios, de los más expresionistas, son empleados porque están en su lugar: siluetas macabras en las que se perfilan las calaveras y los huesos; movimientos obsesivos de masticación; sinfonías de gemidos, estridencias y rechinar aún más obsesivos por su sucesión indefinidamente repetida (1971: 288).

Como se ha apuntado ya, este imaginario había seguido el tránsito desde la obra del grabador mexicano de José Guadalupe Posada basada en esos esqueletos hacia la transformación de la generación de Rivera. La pesadilla de Macario se pone en escena, rodeado de esqueletos bailarines, que se asemejaban más a la protesta social de desigualdad que había mostrado Posada en sus grabados, que a la visión alegre y de fiesta que habían contextualizado Paz y Rivera. Así pues, esta es una de las posibles líneas de la visión crítica que apunta la película pero que no fue identificada por la crítica del momento.

## CONCLUSIONES

*Macario* trata el tema de la muerte a través de distintos puntos de vista; por un lado, la de la tradición oral plasmada dentro de distintos cuentos como la novela corta de Traven y los cuentos de los hermanos Grimm; por otro lado, la de la festividad de Día de Muertos; y finalmente la desigualdad social incluso después de la muerte. Es una película que aborda directamente el tema de la muerte y en el que se pone en valor la importancia de la festividad de Día de Muertos.

Es importante destacar la diferencia que ofrece la película sobre la muerte rica y la muerte pobre, que constituye una nueva manera de afrontar la representación de la muerte. Una muerte alejada de esta festividad y también de la justicia social que mostraba Guadalupe Posada en sus grabados. *Macario*, por tanto, representa la culminación de esta relevancia dada a la festividad de Día de Muertos, en el que se han podido ubicar y observar algunos de los símbolos que se derivan de esta tradición y sus rituales. Se trata de un largometraje que muestra la festividad como parte del imaginario destacable para el análisis de los iconos de identidad en el cine mexicano.

---

<sup>24</sup> Escena 74 del guion.

Esta transformación ha sido tan importante que, en la actualidad, se ha constituido en un símbolo de proyección internacional de la cultura popular mexicana.

En resumen, *Macario* es una película que engloba distintos aspectos de la problemática identitaria y social del mexicano tratando la visión estereotipada del indigenismo, la lucha de clases sociales y el tratamiento de la muerte en la industria cinematográfica.

A modo de epílogo añadir que *Macario* representó la culminación de la representación de Día de Muertos en la industria cinematográfica mexicana en su contexto de 1930 a 1960. Asimismo, fue una clara influencia para las películas que surgieron con posterioridad y que trataban esta tradición mexicana en las que se han representado los altares y ofrendas, los mercados, el panteón, las calaveras de azúcar e incluso las caras pintadas de catrina.



## BIBLIOGRAFÍA

- ARJONA GONZÁLEZ, Alfredo (2013). *Nusquamam: elementos de función utópica en el cine contemporáneo*. Madrid: Universidad de Alcalá: Tesis doctoral.
- AYALA BLANCO, Jorge (1968). *La aventura del cine mexicano*. México: Ediciones Era, S.A.
- BRANDES, Stanley. “El Día de Muertos, el Halloween y la búsqueda de una identidad nacional mexicana”. *Alteridades* 10 (2000): 7-20.
- CARBALLIDO, Emilio y GAVALDÓN, Roberto (1959). *Macario* (guion). México: Estudios Azteca.
- DE LA TORRE, Francisco (2010). *Arte popular mexicano*. México: Trillas.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1971). *Historia documental del cine mexicano*. México: Era.
- GARCÍA RIERA, Emilio y MACOTELA, Fernando (1984). *La guía del cine mexicano a la televisión 1919-1984*. México: Patria.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Alberto (coord.) (2017). *La Santa Muerte. Espacios, cultos y devociones*. México: El Colegio de la Frontera Norte y el Colegio de San Luis.
- LOMNITZ, Claudio (2006). *La idea de la muerte en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MEMBREZ, Nancy J (2019). “A Memento Mori: The Case of the Transnational *Macario* (Gavaldón, 1960)”. *Memory in World Cinema*. Membrez, Nancy J. (coord.) Jefferson, NC: McFarland: 132-160.
- MEMBREZ, Nancy J. (2007) “El peón y la muerte: El caso transnacional de *Macario*”. *Latinoamérica* 44: 27-58).
- MONSIVÁIS, Carlos (1987). “Mira muerte, no seas inhumana’, notas sobre un mito tradicional e industrial”. *El Día de Muertos: The Life of the Dead in Mexican Folk Art*. Fort Worth, Texas: The Fort Worth Art Museum.
- MORA AYMERICH, Flora (2017). “Cultura funeraria y cine en México. Realidad, mito e ironía”. Galicia Isasmendi, Erika y otros (ed.). *Acervo mexicano. Legado de culturas*. Sevilla: Universidad Pablo Olavide: 344-359.
- OBSCURA GUTIÉRREZ, Siboney. (2015). “Pobreza y construcción de la identidad nacional en el cine mexicano. De la época de Oro hasta el día de hoy”. Schmidt-Welle, Friedhelm y Wehr, Christian (editores). *Nationbuilding en el cine mexicano: desde la Época de Oro hasta el presente*. México: Bonilla Artigas Editores: 41-56.
- PAZ, Octavio (2004; 1950). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PORTAL, María Ana y SALLES, Vania. “La tradición oral y la construcción de una figura moderna del mundo en Tlalpan y Xochimilco”. *Alteridades* 8 (15) (2007): 57-65.
- POSADA, José Guadalupe (1943). *Las calaveras y otros grabados*. Buenos Aires: Editorial Nova.

- ROTHER, Larry (1990). "His Widow Reveals Much of Who B. Traven Really Was". *The New York Times* (25 junio), Sección C, 13.
- SALAS HERNÁNDEZ, Juana Elizabeth (2010). *La cestería y la jarciaría en Zacatecas: urdiendo una tradición*. México: IDEAZ.
- TORRES RAMOS, Gabriela (2017). "007 y la patrimonialización del Día de Muertos". Vicente Rabanaque, M<sup>a</sup> Teresa, García Hernandorena, Pepa y Vizcaíno Estevan, Antonio (coord.). *Antropologías en transformación: sentidos, compromisos y utopías*. Valencia: Congreso de Antropología.
- WESTHEIM, Paul (1983). *La calavera*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 

#### FILMOGRAFÍA

- BERGMAN, Ingmar (1956). *Det sjunde inseglet (El séptimo sello)*. Suecia: Svensk Filmindustri (SF).
- CORTÁZAR, Ernesto (1951). *La muerte enamorada*. México: Producciones Yazbek
- FOSTER, Norman (1946). *El ahijado de la muerte* (1946). México: Anahuac S.A.
- GAVALDÓN, Roberto (1959). *Macario*. México: Clasa Films Mundiales.
- GUTIÉRREZ, Jorge R (2014). *El libro de la vida*. Los Ángeles: Reel FX Creative Studios, 20th Century-Fox, Chatrone, Mexopolis.
- KORPORAAL, Giovanni (1958). *El brazo fuerte*. México: Reco Films.
- LANG, Fritz (1921). *Der müde Tod (Las tres luces)*. Alemania: Decla-Bioscop AG.
- RODRÍGUEZ, Ismael (1947). *Nosotros los pobres*. México: Rodríguez Hermanos
- UNKRICH, Lee y MOLINA, Adrián (2017). *Coco*. Los Ángeles: Disney.
-