DOSSIER PROHIBIDO

De los cuentos de los Grimm a la pantalla

Tres ensayos sobre telenovela, cine de autor y cine mexicano





ARCANO
NETWORK

DOSSIER PROHIBIDO

De los cuentos de los Grimm a la pantalla

Tres ensayos sobre telenovela, cine de autor y cine mexicano



Folleto de regalo — edición especial
Josué Francisco Castañeda Delgadillo (YASFER) — Arcano Network
Primera edición, 2026 — Estado de México, México





ARCANO
NETWORK

ARCANO
NETWORK

Aviso legal, créditos y nota al lector

Relatos de los Hermanos Grimm — Dossier especial: De los cuentos de los Grimm a la pantalla.
Ensayos originales, traducción y comentario: Josué Francisco Castañeda Delgadillo.
Diseño editorial: Arcano Network. Primera edición, 2026 — Estado de México, México.

Este dossier reúne, en una sola edición, tres folletos de regalo elaborados originalmente como material complementario de la colección “Relatos de los Hermanos Grimm”: “Cenicienta y las Marías”, “El bosque, los huérfanos y el fauno” y “El Padrino Muerte”. Se entrega como material de regalo exclusivo y no está destinado a la venta individual.

Naturaleza del contenido y descargo de responsabilidad

Los ensayos comparativos que incluimos en este dossier —entre los cuentos de los Hermanos Grimm y distintas obras del cine y la televisión mexicana e internacional constituyen un ejercicio de lectura crítica y de divulgación cultural, elaborado desde el punto de vista personal del autor. No pretenden ser una critica, una declaración oficial, ni una afirmación de vínculo autoral, de autoría intelectual directa entre los Hermanos Grimm y las obras cinematográficas o televisivas aquí mencionadas.

Las interpretaciones, lecturas simbólicas y conexiones temáticas que se proponen son apreciaciones del autor y quedan, como toda crítica y todo ensayo, a consideración y criterio del lector. Se citan opiniones de crítica y academia de forma referencial y general, sin atribuir declaraciones textuales a fuente alguna salvo cuando así se indique expresamente.

Todos los títulos de películas, telenovelas, personajes, nombres de directores, guionistas, actrices, actores y casas productoras mencionados en este dossier se citan con fines de análisis, comentario y crítica cultural, y pertenecen a sus respectivos titulares de derechos. Su mención no implica patrocinio, aval, afiliación ni relación comercial alguna entre dichos titulares y Arcano Network.

Propiedad intelectual

El texto de “El padrino Muerte” (“Der Gevatter Tod”), de Jacob y Wilhelm Grimm, es una obra de dominio público; la traducción base al inglés utilizada como referencia es la de Margaret Hunt (1884), también de dominio público. La traducción al español, la edición, el comentario, los ensayos originales, las ilustraciones y la maquetación contenidos en este dossier son propiedad de Josué Francisco Castañeda Delgadillo / Arcano Network, y no pueden ser reproducidos, distribuidos ni comercializados por separado sin autorización previa.

Se autoriza la impresión de este dossier para uso personal y de lectura del destinatario original, en el entendido de que la obra se conserva íntegra y sin alteraciones.

ARCANO NETWORK

Contenido de este dossier

I. Cenicienta y las Marías — De los hermanos Grimm a la telenovela mexicana

II. El bosque, los huérfanos y el fauno — Los hermanos Grimm en el cine de Guillermo del Toro

III. El Padrino Muerte — Un cuento extra, y su sombra en el cine mexicano (Macario)



ARCANO NETWORK

I

Cenicienta y las Marías

De los hermanos Grimm a la telenovela mexicana



Si eres de los que creció viendo telenovelas mexicanas en la sobremesa, ya conoces esta historia aunque nunca hayas abierto un libro de los Grimm. Pero vamos a ir más allá de la idea general de “es como Cenicienta” y a cruzar, escena por escena, qué tanto le debe realmente el melodrama mexicano al cuento “Cenicienta” (Ashputtel), que se encuentra traducido en su totalidad en el Tomo III: Astucia y picardía, de la colección Relatos de los Hermanos Grimm.

El esqueleto exacto

El cuento no es solo “una huérfana sufre y luego se casa bien”. Tiene una estructura muy precisa, y esa estructura es la que la telenovela copió casi sin cambios:

1. La madre muerta que sigue protegiendo desde la ausencia. En el cuento, Cenicienta no tiene ayuda de un hada externa: es un avellano plantado sobre la tumba de su propia madre el que le concede los vestidos, regado con las lágrimas de la propia niña. Es decir, el amor de la madre muerta es literalmente lo que la salva. Este es, casi sin excepción, el motor emocional de la telenovela mexicana clásica: la protagonista rara vez tiene una madre viva y presente; en su lugar, carga con su recuerdo, una foto, una promesa, un objeto heredado, que funciona como amuleto moral a lo largo de toda la trama.

2. La usurpación del hogar por una autoridad femenina cruel. La madrastra y las hermanastras no son solo antipáticas: le quitan literalmente el lugar que le corresponde —su ropa, su cuarto, su nombre— y la reducen a servidumbre en su propia casa. En Marimar (1994), María Mercedes y María la del Barrio (ambas de 1995), las tres telenovelas de Thalía conocidas popularmente como “la trilogía de las Marías”, la protagonista siempre entra como sirvienta o dependiente a una casa que no es la suya, donde una figura materna sustituta —o una rival— la humilla activamente por su origen pobre. Los críticos de espectáculos, al describir el argumento de María la del Barrio, usaron literalmente la frase “al mejor estilo Cenicienta”: no es una lectura forzada, es como el propio medio televisivo entendió su fórmula.

3. La villana que roba la función. En el cuento, las hermanastras hacen algo que casi nunca se recuerda en las versiones suavizadas para niños: se cortan el dedo gordo y el talón con un cuchillo para que el zapato de oro les entre, siguiendo el consejo frío de su propia madre (“cuando seas reina no te importarán los dedos”). Es una imagen brutal, de automutilación por ambición. Soraya Montenegro, la villana de María la del Barrio interpretada por Itatí Cantoral, lleva esa misma lógica —hacer lo que sea, incluso dañarse o dañar a otros, con tal de no perder su lugar— hasta el extremo del melodrama, y no es casualidad que sea el personaje que el público más recuerda de toda la telenovela: en el cuento original, la villana también es quien concentra la crueldad más memorable de la historia.

4. El reconocimiento final como clímax. El cuento no resuelve el destino de Cenicienta con un beso a mitad de baile: se resuelve con una prueba física de identidad : el zapato que solo le queda a ella, confirmada además por un mensajero no humano (la paloma en la rama del avellano) que corrige el error dos veces antes de señalar a la verdadera novia. La telenovela mexicana heredó exactamente esta estructura de reconocimiento tardío y objetivo: el medallón, la marca de nacimiento, el ADN, el testigo que llega en el último capítulo a confirmar quién es quién en realidad. El público mexicano ha sido entrenado, generación tras generación, a esperar que la verdad se demuestre con un objeto o una señal innegable, no solo con palabras.



Cuando el cuento se invierte a propósito: el caso Rubí

No todas las telenovelas repiten la fórmula sin cuestionarla. En 2004, Rubí —basada en la historieta de Yolanda Vargas Dulché, con Bárbara Mori en el papel principal— tomó el mismo punto de partida (una joven de origen humilde que desea escalar socialmente) y le dio la vuelta por completo: en lugar de la paciencia y la bondad del cuento clásico, Rubí usa la belleza y la manipulación para conseguir lo que quiere, traiciona a su mejor amiga Maribel, y termina siendo ella —no su amiga leal— quien no recibe el final feliz tradicional del melodrama. La crítica y la academia la han estudiado justamente como una protagonista que rompe el molde de la "santa" de telenovela. Que Rubí funcione como sorpresa, como subversión que todo el público reconoció de inmediato, confirma qué tan fija estaba la fórmula original en la memoria colectiva: solo se puede romper una regla que todos conocen de memoria.

Por qué nos sigue funcionando

Cenicienta tiene versiones documentadas en decenas de culturas, desde el antiguo Egipto hasta China, mucho antes de que los Grimm la recopilaran. Pero en la telenovela latinoamericana encontró terreno particularmente fértil. Tal vez porque, en sociedades marcadas por la desigualdad, la fantasía de que la bondad y la paciencia son recompensadas —de que el origen humilde no es una condena permanente— resulta casi irresistible. Treinta años después de María la del Barrio, Thalía sigue resumiendo el mensaje del personaje con una frase que bien podría salir de la boca de la propia Cenicienta: que nuestro origen no define nuestro destino.

Los hermanos Grimm no inventaron esa esperanza. Solo la escribieron una vez más, en un idioma distinto, siglo y medio antes de que llegara a la televisión. Y cada generación, con su propio zapato de cristal —de oro en el cuento original, de medallón o marca de nacimiento en la pantalla—, ha vuelto a contarla.

La próxima vez que alguien te diga que las telenovelas son solo un gusto culposo, puedes recordarle que están hechas exactamente del mismo material que un cuento que ha sobrevivido más de doscientos años. Eso no es poca cosa.



ARCANO NETWORK



II.- El bosque, los huérfanos y el fauno

Los hermanos Grimm en el cine de Guillermo del Toro

Si el Tomo II de la colección —el de los cuentos oscuros, el del enebro y el novio bandolero— te dejó con ganas de más sombra, hay un lugar al que puedes ir sin salir del español: el cine de Guillermo del Toro. Y no es una intuición vaga de "se sienten parecidos". La estructura se repite con una precisión casi documentada.

El niño (o niña) que llega a un lugar que no debería sobrevivir

En El espinazo del diablo (2001), Carlos, de diez años, es abandonado por su familia en el Colegio Santa Lucía, un orfanato aislado en medio de un páramo, en los últimos días de la Guerra Civil Española. En el patio hay una bomba fascista sin explotar, clavada en la tierra como una amenaza que nunca termina de irse. Es, casi palabra por palabra, la lógica con la que arrancan tantos cuentos de los Grimm: un niño entregado a un entorno hostil, sin la protección de sus padres, obligado a sobrevivir entre adultos que no siempre tienen sus mejores intereses en mente. En el Tomo II, "Hansel y Gretel" empieza exactamente así: dos niños que sus propios padres deciden abandonar en lo más profundo del bosque, "para que no encuentren la salida de nuevo", porque ya no hay comida suficiente para todos. El abandono no es obra de un monstruo: es una decisión doméstica, tomada en la cocina, por gente común.



El monstruo que no es el verdadero peligro

Aquí está, quizás, el gesto más “Grimm” de todo el cine de del Toro: el monstruo casi nunca es lo que hay que temer. En El laberinto del fauno (2006), el Hombre Pálido —esa criatura sin ojos que despierta al comer de su propio banquete— ha sido leído por la crítica como una alegoría de las figuras de autoridad depredadoras, una crítica apenas velada al poder que devora a los más vulnerables cuando se le da la oportunidad. Pero el verdadero villano de la película no tiene nada de sobrenatural: es el Capitán Vidal, el padrastro de Ofelia, un hombre de carne y hueso cuya crueldad es mucho más real y sostenida que la de cualquier criatura del inframundo. En “El enebro”, el cuento más crudo del Tomo II, sucede lo mismo: el peligro no es ningún ogro ni ninguna bruja, es la propia madrastra, en la cocina de su propia casa. Y del otro lado, el pájaro en el que se transforma el niño asesinado —que canta la verdad por todo el pueblo hasta que la justicia se cumple— no es una amenaza, sino un agente de justicia, del mismo modo en que el fantasma infantil de Santi en El espinazo del diablo no está ahí para asustar a Carlos porque sí: está ahí porque fue asesinado, y su presencia —fría, triste, insistente— termina siendo lo que finalmente moviliza a los niños sobrevivientes a enfrentar juntos a Jacinto, el cuidador que lo mató. En ambos casos, ni el pájaro ni el fantasma son el monstruo de la historia: son la víctima que regresa para que la verdad no se quede enterrada.

La comida que es una trampa

Hay una imagen que se repite con una exactitud casi incómoda: la mesa servida que en realidad es un cebo. En “Hansel y Gretel”, la casita de pan de jengibre y ventanas de azúcar existe solo para atraer niños hambrientos hacia una bruja que planea comérselos. En El laberinto del fauno, la escena más recordada de toda la película ocurre en el salón del Hombre Pálido: una mesa cargada de un banquete opulento, con una sola advertencia explícita: no comer nada de ahí. regla que Ofelia termina rompiendo, comiendo dos uvas, y despertando con eso a la criatura. La estudiosa que ha analizado esta escena en detalle la describe como una prueba deliberadamente diseñada para tentar a la niña, sabiendo de antemano que caería. Es la misma arquitectura narrativa que la manzana envenenada, la casita comestible o el vino de los tres colores en “El novio bandolero”: la trampa que se disfraza de generosidad.

La desobediencia como virtud, no como pecado

En el cuento de hadas tradicional —y en buena parte de las versiones suavizadas que todos conocemos— desobedecer suele traer castigo. Del Toro invierte deliberadamente esa moraleja. Ofelia tiene que superar tres pruebas para regresar a su reino subterráneo, y en la más importante de todas, con su hermano recién nacido en brazos, el fauno le exige derramar “sangre inocente” para abrir el portal. Ofelia se niega. Desobedece por segunda vez, y esa desobediencia —negarse a dañar a alguien indefenso incluso cuando la autoridad mágica se lo exige— es lo que finalmente la redime. Es una inversión consciente y estudiada de la lógica del cuento de hadas clásico, donde obedecer ciegamente a la figura de poder rara vez es la respuesta correcta en los cuentos traducidos para el Tomo II: en “El muchacho que se fue a aprender qué era el miedo”, el protagonista sobrevive precisamente porque nunca deja que el miedo ni la autoridad de lo desconocido le dicten cómo actuar; en “El rey Barbagrís”, es la propia soberbia obedecida sin cuestionar la que hay que quebrar antes de que la historia pueda resolverse bien.

El mismo bosque

Del Toro ha sido explícito sobre esta deuda: concibe buena parte de su cine con la misma arquitectura que un cuento de hadas —un umbral entre dos mundos, villanos reales escondidos tras la fantasía, un protagonista que descubre su propia fuerza moral al cruzar ese umbral. Eso es, casi palabra por palabra, lo que hace un lector cuando termina uno de los cuentos del Tomo II sin la versión edulcorada: no sale consolado por un final feliz garantizado de antemano, sale con la sensación de haber atravesado algo real.

El bosque de los Grimm y el laberinto de del Toro son, después de todo, el mismo lugar: uno donde el miedo tiene sentido, donde la comida servida puede ser una trampa, donde el monstruo casi nunca es el verdadero peligro, y donde sobrevivir —o hacer lo correcto— siempre cuesta algo.

— YASFER

ARCANO NETWORK

III

El Padrino Muerte

Un cuento extra, y su sombra en el cine mexicano



Antes de empezar

Este es el cuento que no está en ninguno de los tres tomos, porque —como se descubrió al armar la colección— la edición de los Hermanos Grimm que se usó como base no lo incluye. Pero es, quizás, uno de los relatos más importantes de todo el catálogo Grimm para cualquier persona de habla hispana, y en particular para cualquier mexicano: es el origen directo de Macario, una de las películas más queridas del cine nacional.

Así que aquí está, traducido fielmente —a partir del original de dominio público "Der Gevatter Tod", de Jacob y Wilhelm Grimm, con base en la traducción al inglés de Margaret Hunt (1884), también de dominio público— y después la historia de cómo un cuento alemán del siglo XIX terminó convertido en un clásico ambientado en un pueblo mexicano, con un indígena hambriento y la Muerte como compadre.

EL PADRINO MUERTE

Un hombre pobre tenía doce hijos y se veía obligado a trabajar noche y día para darles siquiera pan. Cuando nació el decimotercero, no supo qué hacer en su apuro y corrió al camino real, decidido a pedirle al primero que se encontrara que fuera el padrino.
El primero en cruzarse con él fue el buen Dios, que ya sabía lo que llenaba su corazón, y le dijo: —Pobre hombre, me apiado de ti. Sostendré a tu hijo en su bautizo, me haré cargo de él y lo haré feliz en la tierra.
El hombre dijo: —¿Quién eres tú? —Soy Dios. —Entonces no te quiero por padrino —dijo el hombre—; tú le das al rico y dejas al pobre pasar hambre.
Así habló el hombre, pues no sabía con cuánta sabiduría Dios reparte riqueza y pobreza. Se apartó del Señor y siguió más adelante. Entonces se le acercó el Diablo y dijo: —¿Qué buscas? Si me tomas a mí como padrino de tu hijo, le daré oro en abundancia y todos los placeres del mundo además.
El hombre preguntó: —¿Quién eres tú? —Soy el Diablo. —Entonces no te quiero por padrino —dijo el hombre—; tú engañas a los hombres y los llevas por mal camino.
Siguió adelante y entonces llegó la Muerte, acercándose a grandes zancadas con sus piernas marchitas, y dijo: —Tómame a mí como padrino. —¿Quién eres tú? —Soy la Muerte, y hago a todos iguales.
Entonces dijo el hombre: —Tú eres la indicada; tomas tanto al rico como al pobre, sin distinción; serás el padrino. La Muerte respondió: —Haré a tu hijo rico y famoso, pues quien me tiene por amigo nada puede faltarle. El hombre dijo: —El próximo domingo es el bautizo; ve allí a la hora acordada.
La Muerte se presentó como había prometido y fue padrino como es debido.



Cuando el muchacho hubo crecido, su padrino se le apareció un día y le pidió que fuera con él. Lo llevó a un bosque, y le mostró una hierba que crecía allí, y dijo: «Ahora recibirás el regalo de tu padrino. Te haré un médico célebre. Cuando te llamen junto a un enfermo, yo siempre me te apareceré. Si estoy de pie junto a la cabeza del enfermo, puedes decir con confianza que lo curarás, y si le das de esta hierba, se recuperará; pero si estoy de pie junto a los pies del enfermo, es mío, y debes decir que todo remedio es en vano, y que ningún médico en el mundo podría salvarlo. Pero cuídate de usar la hierba en contra de mi voluntad, o te podría ir mal».

No pasó mucho tiempo antes de que el joven fuera el médico más famoso de todo el mundo. Le bastaba mirar al enfermo, y de inmediato sabía su condición, y si se recuperaría, o si sin remedio moriría. Así decían de él, y de lejos y de cerca venía la gente a buscarlo, lo mandaban llamar cuando tenían algún enfermo, y le daban tanto dinero que pronto se hizo rico.

Sucedió entonces que el rey cayó enfermo, y llamaron al médico, y debía decir si la recuperación era posible. Pero cuando llegó a la cama, la Muerte estaba de pie junto a los pies del enfermo, y no crecía la hierba que pudiera salvarlo. «Si tan solo pudiera engañar a la Muerte una vez», pensó el médico, «seguro que se lo tomará a mal, pero, como soy su ahijado, cerrará un ojo; me arriesgaré». Así que tomó al enfermo, y lo acostó al revés, de modo que ahora la Muerte quedaba de pie junto a su cabeza. Entonces le dio al rey un poco de la hierba, y se recuperó y volvió a estar sano. Pero la Muerte fue con el médico, con el rostro muy sombrío y enfadado, lo amenazó con el dedo, y dijo: «Me has engañado; esta vez lo perdono, pues eres mi ahijado; pero si vuelves a intentarlo, te costará el cuello, pues me llevaré a ti mismo conmigo».

Poco después la hija del rey cayó gravemente enferma. Era su única hija, y él lloraba día y noche, hasta que empezó a perder la vista de sus propios ojos, e hizo saber que quien la salvara de la muerte se casaría con ella y heredaría la corona.



Cuando el médico llegó a la cama de la enferma joven, vio a la Muerte junto a sus pies. Debió haber recordado la advertencia de su padrino, pero estaba tan cautivado por la gran belleza de la hija del rey, y la felicidad de convertirse en su esposo, que echó todo pensamiento al viento. No vio que la Muerte le lanzaba miradas de rabia, que levantaba la mano en el aire, y lo amenazaba con su puño marchito. Levantó a la muchacha enferma, y puso su cabeza donde antes habían estado sus pies. Entonces le dio un poco de la hierba, y de inmediato sus mejillas se sonrojaron, y la vida se agitó de nuevo en ella.

Cuando la Muerte vio que por segunda vez le arrebataban lo suyo, se acercó al médico a grandes zancadas, y dijo: «Todo ha terminado para ti, y ahora te toca a ti», y lo sujetó tan firmemente con su mano fría como el hielo, que no pudo resistirse, y lo llevó a una cueva bajo la tierra. Allí vio cómo miles y miles de velas ardían en innumerables hileras, unas grandes, otras medianas, otras pequeñas. A cada instante algunas se apagaban, y otras volvían a encenderse, de modo que las llamas parecían saltar de aquí para allá en perpetuo cambio. «Mira», dijo la Muerte, «estas son las luces de la vida de los hombres. Las grandes pertenecen a los niños, las medianas a la gente casada en la flor de su vida, las pequeñas pertenecen a los ancianos; pero también los niños y los jóvenes a menudo tienen solo una velita». «Muéstrame la luz de mi vida», dijo el médico, y pensó que sería aún muy alta. La Muerte señaló un cabito que estaba a punto de apagarse, y dijo: «Mira, ahí está». «Ah, querido padrino», dijo el médico horrorizado, «enciéndeme una nueva, hazlo por amor a mí, para que pueda disfrutar de mi vida, ser rey, y esposo de la hermosa hija del rey». «No puedo», respondió la Muerte, «una debe apagarse antes de que se encienda otra». «Entonces pon la vieja sobre una nueva, que seguirá ardiendo de inmediato cuando la vieja se haya consumido», suplicó el médico. La Muerte hizo como si fuera a cumplir su deseo, y tomó una vela nueva y alta; pero como deseaba vengarse, hizo a propósito un error al colocarla, y el pequeño cabo cayó y se apagó. De inmediato el médico cayó al suelo, y ahora él mismo estaba en manos de la Muerte.



Y ahora, Macario

Si algo en el cuento anterior sonó extrañamente familiar, aunque nunca lo hubieras leído, no es casualidad: es probable que ya lo conocieras, sin saberlo, gracias al cine.

En 1960 se estrenó Macario, dirigida por Roberto Gavaldón, con guión del propio Gavaldón y de Emilio Carballido, y protagonizada por Ignacio López Tarso. Cuenta la historia de un leñador indígena, tan pobre que ha pasado toda su vida con hambre, que un Día de Muertos desea con desesperación comerse un guajolote entero él solo, sin compartirlo con nadie. Se esconde en el bosque para comerlo; ahí se le aparecen, uno tras otro, el Diablo, Dios y la Muerte, pidiéndole un bocado. Solo a la Muerte se lo da. Y a cambio, la Muerte lo hace su compadre, y le regala un poder: un poco de agua que puede curar a los enfermos, siempre y cuando la Muerte no esté de pie a la cabecera de la cama. Si está ahí, no hay remedio posible.

¿Te suena? Es, casi palabra por palabra en su estructura, “El padrino Muerte”. Macario acaba haciéndose rico y famoso con su don, hasta que un día, tentado por el oro que le ofrece un rey enfermo (en la versión mexicana, un virrey), rompe la única regla que su compadre le impuso. La consecuencia es la misma que en el cuento alemán: la Muerte lo lleva a una cueva llena de velas, cada una la vida de una persona, y le muestra cuál es la suya, a punto de consumirse.

Macario no nació directamente del cuento de los Grimm, sino de una novela corta del escritor B. Traven —el mismo autor, en parte legendario y en parte fantasma, de El tesoro de la Sierra Madre—, quien vivió gran parte de su vida en México bajo un anonimato casi total. Traven tomó el armazón de “El padrino Muerte” y lo trasplantó a la Nueva España colonial, con el hambre, la desigualdad y la relación del mexicano con la muerte como columna vertebral de la historia. Gavaldón y Carballido, a su vez, adaptaron la novela de Traven al cine, y el resultado se convirtió en una de las películas más importantes de la Época de Oro: la primera cinta mexicana nominada al Óscar a Mejor Película Extranjera, y parte de la selección oficial de Cannes en 1960.

Hay un detalle curioso, casi un guiño lingüístico, que vale la pena señalar. En alemán, “der Tod” (la Muerte) es una palabra de género gramatical masculino; por eso el cuento original se titula literalmente “Padrino Muerte”, con la Muerte tratada como un “él”. Pero en español, “la muerte” es gramaticalmente femenina, así que muchas traducciones y adaptaciones hispanas del cuento la convirtieron en madrina: “La muerte madrina”. Macario, sin embargo, regresa al espíritu original: la Muerte aparece como un hombre (interpretado por Enrique Lucero), y en vez de ser un padrino distante y severo, se vuelve compadre: una figura cercana, casi entrañable, que comparte comida y conversación con Macario antes de sellar el trato. Los estudiosos de la película han señalado justamente esto —que la Muerte mexicana es más humana, más democrática y menos implacable que la Muerte alemana— como una de las transformaciones más significativas que sufrió el cuento al cruzar el Atlántico y asentarse en la cultura popular de México, donde la muerte siempre ha sido, de alguna manera, familiar.

De hecho, hay algo todavía más bonito en esta historia: para cuando Traven escribió su versión y Gavaldón la llevó al cine, el cuento ya circulaba de boca en boca en el México rural, mezclado con otros relatos populares, contado por abuelos a nietos como si siempre hubiera sido mexicano. El propio Ignacio López Tarso, quien interpretó a Macario, contó alguna vez que conoció la historia por su padre mucho antes de leer a Traven o a los Grimm. Así que cuando ves Macario, no solo estás viendo una adaptación de un cuento alemán: estás viendo el punto de llegada de un relato que viajó de la Alemania del siglo XIX a la tradición oral mexicana, y de ahí a uno de los guiones más elegantes del cine nacional. Un mismo miedo humano —el miedo a la muerte, y la tentación de hacer trampa con ella— contado, sin que nadie se pusiera de acuerdo, en dos idiomas y dos culturas separadas por un océano y más de un siglo.

Ojalá, con este dossier, la próxima vez que veas Macario —o la vuelvas a ver— la disfrutes un poco distinto, sabiendo de dónde viene su compadre más famoso.

— YASFER
Arcano Network





ARCANO NETWORK

Este dossier acompaña a “Relatos de los Hermanos Grimm”, trilogía compuesta por el Tomo I: Encantamientos y transformaciones, el Tomo II: Sombras del bosque, y el Tomo III: Astucia y picardía. Si aún no tienes los tres tomos, búscalos en Amazon o en:

https://aoradioarcanonetwork.com.

Las lecturas y conexiones propuestas en estos ensayos son apreciaciones personales del autor y quedan, como toda crítica, a consideración del lector.

ARCANO NETWORK


ARCANO
NETWORK