



UNIVERSIDAD NACIONAL

AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES

ACATLÁN

*“Mauricio Galán como parodia del Don Juan en Don Juan 67”*

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR

INTERDISCURSIVIDAD CINE, LITERATURA E HISTORIA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

Licenciada en Periodismo y Comunicación Colectiva

P R E S E N T A

XIOMARA NAYALI TORRES ALFARO

ASESOR: MAESTRO. JORGE OLVERA VÁZQUEZ

NOVIEMBRE 2008



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Teresa Alfaro Alonso y Sara Alonso González, gracias por su apoyo y comprensión.*

*Rafael Héctor Guadarrama Cedillo, gracias por tu solidario amor.*

*Fabiola Arizbe Torres Alfaro, gracias por tu enorme sacrificio y confianza.*

*Rosalina, Enrique y Aarón, José Luis Alfaro Alonso, mil gracias.*

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

### CAPITULO 1

LA TRADICIÓN DEL DON JUAN	5
1.1 El personaje de Tirso de Molina	7
1.1.1 Vida del autor	9
1.1.2 Sobre sus obras	11
1.1.3 <i>El burlador de Sevilla</i>	12
1.2 El famoso Don Juan de José Zorrilla	17
1.2.1 Datos sobre el autor	19
1.2.2 Algunos textos	20
1.2.3 Sobre <i>Don Juan Tenorio</i>	21
1.3 Casanova un caso “real”	23
1.4 El don Juan en el siglo XX	25

### CAPÍTULO 2

EL DON JUAN DE LA LITERATURA AL CINE	27
2.1 El don Juan en el cine español	29
2.2 Don Juan y el cine estadounidense	30
2.3 El don Giovanni en el cine italiano	32
2.4 El don Juan en México	34
2.5 Los seductores y el erotismo de la pantalla grande	36
2.5.1 El besucón y dicharachero Tin Tan	39
2.5.2 El mil amores: Pedro Infante	41

2.6 Mauricio Garcés el galán solterón	44
2.6.1 La consolidación del actor	47
2.6.2 En la figura del don Juan	50
2.6.3 Televisión y teatro	52
2.6.4 Su muerte	55
2.7 La época del à go go	56
2.7.1 Sinopsis de <i>Don Juan 67</i>	60
2.7.2 Breve semblanza de Carlos Velo	63
CAPÍTULO 3	
LA PARODIA DE UN DON JUAN	69
3.1 Para definir a la parodia	70
3.1.1 Clasificación de la parodia	71
3.1.2 La parodia en relación con la sátira y la ironía	77
3.1.3 Para identificar a la parodia, la sátira y la ironía	83
3.2 Análisis del personaje Mauricio Galán	85
3.2.1 Análisis por secuencia	89
3.2.2 El personaje de acuerdo con los elementos de Francesco Casetti	111
CONCLUSIONES	115
FUENTES	118
ANEXO	124

## INTRODUCCIÓN

La figura del don Juan a la que todos reconocemos en el cine, en nuestra vida diaria, en la literatura, en el teatro, en la televisión se ha mostrado ante nosotros con diferentes disfraces, con diferentes rostros que nos proponen un reto: el placer de reconocerlo detrás de ese velo de la intertextualidad.

Es ahora cuando estamos frente a un producto comunicativo con el suspenso de la narrativa contemporánea que ya no está en el enigma a resolver o en lo que se narra, sino en descubrir las fuentes utilizadas y las estrategias estilísticas.

*Don Juan 67* es una muestra fílmica de alusión itinerante neobarroca, que propone la utilización de la parodia, la ironía y la sátira para conformar una imagen cómica de aquella figura literaria con una tradición de más de cuatro siglos.

La importancia de este estudio estriba en que la mayoría de las investigaciones formales sobre cine de comedia, que se han hecho en México, se limitan a estudios biográficos o históricos, sin embargo, el presente análisis es enfocado a nivel de los elementos que utiliza el filme, en su discurso narrativo, para retomar a la figura del don Juan que mediante diversos mecanismos la muestra como una parodia.

La forma en que se ha tratado a la figura del don Juan en diferentes estudios, ha sido como un personaje literario, mítico o fílmico, sin embargo, hasta el momento no se ha analizado como una parodia que es el objeto de la siguiente investigación. En la crítica cinematográfica se ha vislumbrado esta propuesta aunque no ha llegado a desarrollarse como estudio teórico.

El provecho de la siguiente investigación yace en la aportación de una mirada diferente a la figura del don Juan cinematográfico con la ayuda de los elementos de la estética posmoderna. Pretende sentar un precedente para la continuación de estudios posteriores con las características que brida esta investigación y proporcionar con ello un elemento de partida para dichas incursiones.

Es preciso señalar que este trabajo encuentra su argumento en los criterios de un estudio de la figura del don Juan como parodia, desarrollado en la Facultad de Estudios Superiores "Acatlán", dentro de la licenciatura de Periodismo y Comunicación Colectiva y particularmente en el Seminario Taller Extracurricular de Interdiscursividad de Cine, Historia y Literatura.

El cuerpo del trabajo se conforma de la siguiente manera: en el primer capítulo se lleva a cabo un seguimiento de la figura del don Juan desde sus inicios en leyendas, poemas, cantos, todas estas de tradición oral, para después referirnos a las primeras impresiones literarias que son *El burlador de Sevilla y Don Juan Tenorio*.

Asimismo se extraen las características de la figura del don Juan en la tradición literaria, sus orígenes, sus autores y el momento en el que surgen, para dar un panorama general del origen del personaje.

Para el segundo capítulo se describe la forma en cómo la figura del don Juan se translada de la literatura al cine exponiendo diversas muestras de la filmografía española, italiana y estadounidense para así retomar los rasgos que se conservan y que posteriormente son la influencia para los casos que muestra la filmografía mexicana.

En este mismo capítulo se hace referencia a los aportes que el cine plasmó sobre la figura del don Juan y que lo transformaron en estereotipos masificados, que se diversificaron, que adquirieron nuevos rostros y nombres como *play boy* y *latin lover*. También se toman en cuenta algunos actores del cine mexicano que exploraron dicha imagen y aportaron ciertas características propias de la cultura nacional.

Del mismo modo se realiza una breve reseña del actor, director y filme en el que se aboca nuestro estudio, así como, la época y el momento cinematográfico en el que se exhibió la muestra cinematográfica.

Para finalizar en el capítulo tercero se delimitan las fronteras en las que se lleva a cabo la interpretación, definiendo a la parodia, la sátira y a la ironía, sus formas de acción, las relaciones que se establecen entre ellas y las competencias que requiere el receptor para descifrarlas.

En el mismo capítulo se realiza el análisis del filme en una propuesta metodológica en la que se toman en cuenta puntos de algunos autores como Aurora Pimentel, Madeleine Di Maggio, Francesco Casetti y Lauro Zavala; por considerarlos pertinentes para el ejercicio de la interpretación del filme y para identificar las presencias que parodian la figura del don Juan.

## CAPÍTULO 1

### La tradición del don Juan

*“Don Juan universal no pasa de ser sino  
una sombra que cruza el mundo  
seguida de una estela de mujeres”  
Ramíro De Maeztu.*

Es indudable la presencia de la figura del don Juan en varias obras artísticas a lo largo la historia del hombre, abordado por diversos autores que lo tratan como un pecador, delincuente, satánico, rebelde, idealista, héroe del amor, insatisfecho, homosexual, conquistador, burlador, seductor, etc. “Don Juan no se deja olvidar lleva una vida autónoma pasa de obra en obra, de autor en autor, como si perteneciese a todos y a nadie.”<sup>1</sup>

El personaje donjuanesco lleva más de dos siglos de elaboración literaria y aún más de tradición oral, formando parte de romances, canciones, poemas y consejas, que se unen en una expresión literaria en el drama de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*. Los textos tradicionales hablan, por una parte, de seres disolutos, desvergonzados y libertinos, diestros en burlar mujeres y, por otra, de casos de galanes frívolos, capaces de hacer escarnio de los muertos asistiendo a cenas macabras.

---

<sup>1</sup> Jean Rousset, *El mito de Don Juan*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 9.

Según la versión que se observe, el personaje presenta aspectos característicos de la época en que fue creado, como costumbres, prejuicios, gustos y sobre todo los medios a través de los cuales se expresa. La figura del conquistador de mujeres es tema de muchas obras, objeto de varias interpretaciones, estudios y filmes. Las diferentes adaptaciones permiten que el personaje subsista en la conciencia colectiva.

Amparo Medina Bocos y Mercedes Sáenz-Alonso, coinciden en que Don Juan no es sólo un personaje literario, sino ante todo un ser tan antiguo como la propia humanidad. Tal vez en eso estribe su permanencia a través de los siglos: el seductor y burlador de mujeres; el irreverente y cínico; el soberbio ante la muerte y quien encuentra placer y triunfo en cada una de sus conquistas.

Esta permanencia a lo largo de los tiempos, lo conforman como un personaje de tradición no sólo literaria, sino como un referente de estereotipo fílmico y que en el reconocimiento del personaje pueda llegar a ser parodiado y caricaturizado.

En este capítulo se atenderá la tradición del don Juan a través de *El Burlador de Sevilla*, y en aquella obra que posteriormente le dio popularidad, *Don Juan Tenorio*. Se mencionarán algunas obras que ayudaron a la reencarnación del personaje donjuanesco hasta llegar a la época en que dio el paso de la literatura al cine. Sin que con esto se entienda que al inicio de su incursión en el cine se terminaría su vida literaria.

## 1.1 El personaje de Tirso de Molina

La figura del don Juan ya era conocida en la literatura al menos dos siglos antes que la comedia de Tirso de Molina. Apareció en Inglaterra una obra de Geoffrey Chaucer (1340–1400) quien lo presenta como Daun John en el episodio *The shipman's Tale* o *Cuento del marinero*, en *The Canterbury Tales*, escrita en la segunda mitad del siglo XIV.

Daun Jonh es un fraile ingenioso, de buena labia y calculador, quien seduce a la esposa de su arrendatario. Cuando éste le pide saldar la deuda, alega que ya la pagó a su mujer. Este posible madrugador de los donjuanes no toca cuestiones religiosas ni sobrenaturales.

En Italia se gestó otra muestra del don Juan, tres cuartos de siglo anteriores a la obra de Tirso. Se lleva a cabo por una denuncia o cartel colgado de título *Paschino contro el duca et la duchesa de Paliarno*, que comparaba la escandalosa vida de Giovanni Caraffa con la de un cierto homónimo, cuyas eróticas fechorías eran conocidas. Cabe señalar que este personaje es supuestamente tomado de la vida cotidiana de la Roma del siglo XVI, lo que lo confirma al don Juan inherente al ser humano. Más adelante se mencionarán otros casos que responden a personas con vida donjuanesca.

Giovanni indica una forma italianizada de decir Juan, sin embargo se omite el título de Don debido a que es ajeno a Italia y no queda duda sobre la procedencia hispana del personaje nombrado.

Otros textos que antecedieron al de Tirso son: la *VII elegía de John Donne*, de "Variety".

"Mi amable manceba, ¿por qué debo servirla a ella sola cuando puedo elegir entre otras bellezas y encuentro placer en el cambio?"

De Argot de Emperonnière, *Estancas impregnadas de Job del Salmista*:

"Una cabellera de luz me tiene cautivo, pero otra, morena no me es cara, y otros rostros, hasta feos pero nobles, no son menos dignos de mi conquista."

Soneto de Vauquelin des Yvetaux:

Con mi amor nace el amor de cambiar.  
Amo una por la mañana, otra me posee por la noche.  
Poniendo en distinto lugar la hora de mis esperanzas,  
hago pocas amistades y muchas conocencias;  
estando por doquier, no estoy en ninguna parte.

Asimismo se muestran también versiones en las que un conquistador llegaba a escena, *El infamador* de Juan de la Cueva; *El esclavo del Demonio*, de Mira Amescua, o *La fianza satisfecha* de Lope de Vega; todas ellas anteriores al *Burlador* de Tirso de Molina, quien dotó a este tipo de personaje de un nombre inmortal: don Juan.

Estos son ejemplos que muestran la recurrencia del personaje conquistador, con su procacidad y cinismo que lo conducen a seducir y luego alejarse para convertir la conquista en un engaño, una burla, aspectos que retoma Tirso de Molina.

### 1.1.1 Vida del autor

Tirso de Molina era el seudónimo de fray Gabriel Téllez quien nació en Madrid en enero, entre 1570 y 1580. Se dedicó a la vida de convento y profesó en la orden de la Merced donde estudió Artes, Filosofía, Teología, Patrística y Sagrada escritura. En este periodo escribió varias obras sin reconocimiento: *Mari Hernández la gallega*, *El amor médico*, *La villana de la sagra*, *Los cigarrales de Toledo*, *Tres maridos burlados*, *El celoso prudente* y *el vergonzoso en palacio*.

En 1616, visitó América, en la Isla de Santo Domingo y a su regreso en Sevilla tiene su periodo más productivo. En 1625, la Junta de Reformatión condenó sus actividades literarias por considerarlas profanas

y de malos ejemplos; así fue como acabó su carrera en el teatro, en marzo de 1625.

Vivió en el convento de los mercenarios de Sevilla y en este tiempo acordó con Manuel Sande la publicación de la primera parte de sus comedias entre las que se encontraban: *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* y *Celos con celos se curan*, contenidas en las *Comedias del Fénix*.

Para mayo de 1626 ocupó varios puestos, fue elegido comendador del convento de Trujillo, en Extremadura; cronista general de la Orden de la Merced, en 1632, y en el mismo año fue definidor provincial de Castilla. Estas labores las alternó con la realización de la *Tercera parte de la historia de la Merced* (1636) y su obra miscelanea *Deleitar aprovechando*, que marca su nuevo rumbo como escritor de literatura religiosa.

En 1634, publicó la tercera parte de sus comedias, y en 1635, la segunda, la cuarta, quinta y sexta. Para febrero y marzo de 1639 tenía ya terminadas la primera y la segunda parte de *La historia total de Nuestra Señora de la Merced*. En esta época, recibió otra acusación por estar presuntamente implicado en un movimiento de hostilidad en contra del favorito del Rey, el conde-duque de Olivares, por lo cual fue desterrado a Cuenca, en octubre de 1640.

Fuera de Madrid, fue nombrado comendador del Convento de Soria en 1645, pero renunció y se retiró al Convento de Almazán, asimismo fue

nombrado por segunda ocasión definidor de la Provincia de Castilla aunque no cumplió con estas actividades puesto que falleció en febrero de 1648, en el Convento de Almazán.

### 1.1.2 Sobre sus obras

Los textos que trataba Tirso de Molina abordaban, tanto la prosa como el verso. Se desarrolló en diversos géneros como la novela en *Los tres maridos burlados*, *Deleitar aprovechando* como ejemplo de la literatura religiosa, en comedia *La prudencia de la mujer* y como cronista en la *Historia de la Merced*. Trataba temas escabrosos como el del incesto en *La venganza de Tamar*, por los cuales, la Junta de Reforma condenó sus actividades literarias. Pero sobre todo se mostró como el dramaturgo que junto con Lope de Vega y Calderón comparten la primacía del teatro clásico.

La fusión de lo cómico y lo trágico que lleva a cabo fray Gabriel Téllez marcan la pauta para el nuevo teatro. Añade al teatro de Lope de Vega una nueva dimensión con la comedia de tema teológico o teológico moral. Se destacan: *El condenado por desconfiado* y *El burlador de Sevilla* y *El convidado de piedra*; y es en esta última donde crea al personaje libertino, para el que no existe ley más que su propia libertad y la satisfacción de sus instintos y que lo resume en la siguiente frase:

Sevilla a voces me llama  
el Burlador, y el mayor  
gusto que en mi puede haber  
es burlar a una mujer  
y dejarla sin honor<sup>2</sup>

Don Juan se deleita ultrajando la dignidad de la mujer, pero lo que más disfruta es la burla que les hace al no cumplirles su promesa de matrimonio. Cabe señalar que en la obra de Tirso de Molina seduce a dos mujeres nobles y a dos mujeres humildes, este rasgo es frecuente en la figura de varios donjuanes ya que no eligen a la mujer que pasa, ni a una prostituta, sino aquellas que dentro de la variedad les signifiquen algún reto.

### 1.1.3 *El Burlador de Sevilla*

Según D. W. Cruickshank, profesor de la Universidad de Dublín, con evidencia tipográfica comprobó que la primera edición de *El Burlador* fue impresa en Sevilla por Manuel de Sande entre 1627 y 1629; pues pertenece a un tomo de comedias, cuyo paradero se desconoce. Posteriormente, *El Burlador...* y otras comedias fueron publicadas por Simón Fajardo en 1630.

---

<sup>2</sup> Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*, España, Editorial Mestas, 2006, p.58.

Se habla de la existencia de dos redacciones primitivas, la extensa, impresa por Sande, de 2849 versos y la abreviada de 2673 versos. De la extensa se conserva un solo ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid.

A continuación se mencionan algunos de los aspectos del *Burlador de Sevilla*, basados en el argumento, a los que posteriormente haré referencia en el análisis del capítulo III.

En la primera jornada, don Juan y Catalinón llegan a España, conocen a Tisbea, una pescadora que los ayuda y les ofrece alojamiento en su casa. Don Juan conversa con Catalinón sobre seducir a Tisbea:

Don Juan: Si el burlar  
es hábito antiguo mío,  
¿qué me preguntas, sabiendo  
mi condición?

Catalinón: Los que fingís, y engañáis  
las mujeres de esa suerte,  
lo pagaréis en la muerte.<sup>3</sup>

La parte anterior nos muestra varios aspectos en *El Burlador de Sevilla*; Catalinón es el sirviente de don Juan, presencia que repetirá tanto la tradición literaria como la cinematográfica y que logran que este personaje sea pieza clave en las hazañas del conquistador, en ocasiones

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 42.

ayuda a cumplir los engaños y en otras, como en este caso, representa la conciencia moral de don Juan.

De la misma manera don Juan reconoce que el burlar mujeres es más que un deseo, es un hábito, una actividad hecha por costumbre o diversión y da cuenta de su moral libertina. De igual forma se percibe el carácter premonitorio que tienen muchas obras donjuanescas hacia la muerte como pago de la culpa y a lo que Don Juan contesta con su famosa frase: “Que largo me lo fiáis” y que expone una evidente irreverencia a un castigo divino y a la muerte. Cabe señalar que esta frase se repite varias veces a lo largo de la obra y que en donjuanes subsecuentes desaparece.

Tisbea favorece los deseos de Don Juan a partir de una petición de matrimonio. Ya con estas primeras conquistas se percibe que al burlador no le importa, mentir suplantar, engañar y fingir, con tal de conseguir su propósito.

Para la segunda jornada don Juan conversa con su padre Tenorio, él le confiesa que el rey lo ha desterrado por la burla que llevo a cabo con Isabela. El padre de Don Juan le reprocha su falta y le deja a Dios el castigo:

Tenorio: Dios te consiente y guarda,  
tu castigo no se tarda,  
y que castigo ha de haber  
para los que profanáis  
su nombre, y que es juez fuerte  
Dios en la muerte<sup>4</sup>

Hay en esta parte otra alusión a la muerte pero venida del padre es aún más sentenciosa, así como también la premonición del castigo.

En la tercera jornada Catalinón le dice a don Juan que ya está todo listo para su boda con Isabela pero él quiere cumplir antes el compromiso que hizo con don Gonzalo. Catalinón trata de persuadir a don Juan para que no acuda a la cena, pero se niega. Don Juan llega a la cena y en la mesa hay alacranes, víboras y el vino es hiel con vinagre. En esta escena hay un canto que es una manifestación clara del destino, elemento que apunta la relación teológica que existe en la obra:

Adviertan los que de Dios  
juzgan los castigos tarde,  
que no hay plazo que no llegue  
ni deuda que no se pague<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 116.

En aquella época las comedias sólo figuraban como producto de consumo, por lo cual Lope de Vega las definió como un triste ejercicio o la quimera de este monstruo cómico. Sus autores jamás pensaban en hacerlas para la posteridad, ni para el mundo, sino para un público heterogéneo. Ante la Corona, la nobleza y la Iglesia la comedia no era un género que se considerara serio ni respetable.

A partir del teatro se desarrolló una intención por agradar a la gente, con esto se vislumbraba una situación de signo moderno, en que el poeta tenía que depender del directo apoyo económico de unas masas heterogéneas de nivel cultural. Además se generó la necesidad de agradar a un público y que los autores se preocuparan de ello; como dijo Guillén Castro:

Es su fin procurar  
que las oiga un pueblo entero,  
dando al sabio y al grosero  
que reír y que gustar

El teatro comenzó a tener gran importancia porque alimentaba la necesidad de esparcimiento de una sociedad, buscaba la mayor aceptación en lo artístico y en lo ideológico, ambiente en el cual surge *El Burlador de Sevilla*.

## 1.2 El famoso don Juan de José Zorrilla

Aunque después de la obra de Tirso existieron una variedad sustancial en la producción de donjuanes fue hasta con José Zorrilla que se generaría una tradición teatral pues el *Don Juan Tenorio* se representaría en los primeros días noviembre en varios países por aludir a una cena macabra, elemento tradicional de día de muertos en algunas culturas.<sup>6</sup>

Según las investigaciones de Luis Reyes de la Maza (del Instituto de Investigaciones estéticas de la UNAM) en 1864 fue el año en que comenzó la costumbre de representar al Don Juan Tenorio en el día de muertos.

Zorrilla conocía el drama de Tirso de Molina y según su propia confesión, en sólo veintiún días escribió su *Don Juan Tenorio* basándose únicamente en la obra de Tirso de Molina. En ella transformó al burlador en un conquistador como lo había hecho primeramente Antonio de Zamora en 1714 con su obra; *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*. La obra de Zamora se representaba ya en los primeros días del mes de noviembre, hasta que en la época romántica es sustituida por *Don Juan Tenorio*.

---

<sup>6</sup> Es sabido que Don Juan Tenorio también retoma algunas tradiciones literarias como la del invitado a una cena macabra y el hecho de que don Juan presencia su propia muerte, pero en este trabajo sólo se mencionan como alternativas para otros estudios.

Anterior a la obra de José Zorrilla también se presenta; cuatro años antes, en 1840, *El estudiante de Salamanca* de Esproceda, el cual agrega un elemento no menos tradicional, donde el personaje de Don Juan presencia su propia muerte, relato presente en leyendas populares y que Zorrilla retoma para realizar su *Don Juan Tenorio*.

Mientras tanto en otros países también surgían otros donjuanes revestidos de diferentes costumbres, idiomas y situaciones que hacían que la tradición se extendiera y se propagara para hacerlo un personaje universal.

En Alemania, Francia e Italia hicieron lo propio en cuanto a la tradición del don Juan: *El festín de piedra* obra estrenada por Moliere en 1665; *Don Giovanni* compuesta por Mozart con libreto de Da Ponte, que se estrena en Praga para 1787; *Don Juan de Marana Ou la chute d' un ange*, de Alejandro Dumas estrenada en Madrid en 1847 entre otras.

Del mismo modo José Zorrilla se había mostrado interesado en el personaje conquistador, arrogante y seductor en obras literarias como: *Vivir loco y morir más* (1837), *El capitán Montoya y Margarita la tornera* (1840), hasta la llegada a los escenarios de *Don Juan Tenorio* el 28 de marzo de 1844 para ponerle broche de oro al Romanticismo en España.

El gran acierto del dramaturgo según Amparo Medina Bocos consistió en salvar al don Juan tradicional, incertándolo en las ideas de su tiempo,

conciendo el destino, a la manera cristiana, como un proceso abierto en el que la voluntad del individuo tiene mucho que decir, y haciendo que esta salvación sea la consecuencia del amor, encarnado en la figura de doña Inés, rasgo fundamental en el Romanticismo en el que narrativamente siempre la gracia venía de una mujer.

### 1.2.1 Sobre el autor

El 21 de febrero de 1817 nació en Valladolid José Zorrilla, hijo del entonces relator de la cancillería de la ciudad, José Zorrilla Caballero. Sus primeros estudios los realizó en Valladolid pero su padre tenía el empeño de que su hijo fuera abogado y lo envió a Toledo a estudiar leyes en 1833. Tras el fracaso de esta decisión Zorrilla regresa a Valladolid donde hace un nuevo intento en 1834 aunque tampoco tuvo frutos.

Sin embargo a pesar de sus intentos fallidos por estudiar leyes para complacer a su padre Zorrilla se siente atraído por la literatura. El estudio de leyendas y tradiciones, sus frecuentes paseos por lugares apartados y la lectura de García Gutiérrez, Hartzenbusch y Esproceda lo impulsaron para dedicar su vida a las letras.

Los versos que Zorrilla le hizo y leyó a Larra para su funeral en público, provocó que se le abrieran las puertas de las redacciones y comenzó la carrera literaria. Posteriormente Zorrilla viaja a Burdeos y a

París en donde entra en contacto con Dumas, Alfred de Musset y Teophile Gautier y así es elegido miembro de la Real Academia Española en 1848.

Entre los años de 1854 a 1866 Zorrilla vivió en México, donde dirigió el Teatro Nacional por petición de Maximiliano de Hamsburgo. En 1869 es nombrado cronista oficial de Valladolid y tiene unas segundas nupcias con Juana Pacheco en 1869. En 1885 ingresa a la Academia, fue coronado como poeta nacional en Granada en 1889. Cuatro años más tarde muere en Madrid el 23 de enero de 1893 a los setenta y seis años de edad.

### 1.2.2 Algunos textos

Como prosista sólo escribió *Recuerdos del tiempo viejo*, que aparecieron en *El Imparcial* entre 1879 y 1883. Zorrilla debutó como autor teatral con la obra *Juan Dandolo* en 1839, escrita en colaboración con García Gutiérrez. Ese mismo año estrenó *Cada cual con su razón*. En 1840 escribe la primera parte de *El zapatero y el rey*, estrenada el 14 de marzo en el teatro Príncipe. Para estas fechas se casa con Matilde O' Reilly una viuda diecisiete años mayor que él.

Durante los siguientes años su producción iba en aumento: la segunda parte de *El zapatero y el rey*, *El eco del torrente*, *Sancho García*, las tres son de 1842; *El puñal del Godo* junto con otros dramas de 1843 y finalmente en 1844 *Don Juan Tenorio*, su obra que le daría popularidad.

Otros ocho dramas saldrían de su pluma entre 1845 y 1849, fecha en que se estrenó *Traidor, inconfeso y martir*.

### 1.2.3 Sobre *Don Juan Tenorio*

En el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla se muestran características principales del drama romántico pues se mezcla la prosa con el verso, también se otorgan títulos a cada uno de los actos, aparecen personajes sin nombre y abundantes comparsas que ayudan a la ambientación de los dramas.

La obra se divide en dos partes, en la primera parece una comedia de capa y espada pero la segunda se transforma en una drama religioso. Los cinco años que pasan de la primera a la segunda parte le dan veracidad a la transformación del don Juan, ya que en la primera se muestra activo, de conquista en conquista, frenético, pero para la segunda los cambios suceden al interior del personaje.

La figura de doña Inés es la única aportación de Zorrilla, puesto que es como la figura de un ángel que lleva el mensaje de salvación a don Juan Tenorio. Éste don Juan lleno de teatralidad y drama se constituye como el primer drama burgués de la literatura española. A través de su transformación, don Juan se une a las ideas de su época: vida familiar, aceptación de la existencia de Dios y del más allá; del valor de las normas

morales, de una religión salvadora y del arrepentimiento que acaba con su rebeldía.

Esa amalgama entre el drama y la cuestión religiosa que alude a una cena macabra hacen que *El Don Juan Tenorio* sea retomado tradicionalmente en México en noviembre en los festejos a los difuntos.

José Zorrilla conocía bien a su don Juan y el destino que llevaría su obra; así lo mostró en *El drama del alma, algo sobre México y Maximiliano*, poesía en dos partes con notas en prosa y comentarios de un loco. (1868)

En los años que han corrido  
desde que yo le escribí,  
mientras que yo envejecí  
mi Don Juan no ha envejecido. <sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Amado Nervo, "Prólogo" a José Zorrilla, *Don Juan Tenorio y El puñal del Godo*, México, Editorial Porrúa, 1976, p. 24.

### 1.3 Casanova un caso “real”

Giacomo Girolamo Casanova nació en Venecia el 2 de abril de 1725, proveniente de una familia de actores, ingresa a la Universidad de Papua a los doce años, donde estudia derecho canónico para convertirse en sacerdote a los diecisiete, en éste tiempo tiene su primer encuentro sexual con un par de monjas, por las que deja definitivamente el sacerdocio.

Así regresa a Venecia en 1746 y conoce al senador Bragadine que se convierte en su benefactor y lo trata como su hijo adoptivo. De esta manera Casanova asciende de escala social y tiene la oportunidad de sobresalir en ella, por su carisma con los hombres y por ser buen amante con las mujeres.

Para 1755 era observado por la Inquisición de Venecia, debido a sus escándalos, es aprehendido dando como razón su posesión de libros prohibidos, preso durante cinco años logra escaparse para exiliarse en París. En este país se dedica a dirigir la Lotería Nacional del Mundo, gracias a esto realiza varias estafas y logra una fortuna, la cual perdería posteriormente en el juego. Debido a su reputación le niegan la entrada a varios países, por lo que decide regresar a Venecia, donde le conceden el

perdón con la condición de que trabaje en la Inquisición como informante de personas que leyeran libros prohibidos.

Viajaría nuevamente a algunos países europeos y llegaría a Teplitz, donde es un bibliotecario en el palacio de Dux en Bohemia. En ese momento lleva a cabo su deseo de escribir sus memorias, en las que trabajó desde 1791 a 1798. Se retira de su carrera amorosa debido a una enfermedad, presuntamente venérea, que le trajo la muerte el 4 de julio de 1798 a los 73 años de edad.

Casanova es otro de los donjuanes de carne y hueso que coincidía con algunas de las características del *Don Juan Tenorio*, ya que su vida giraba entorno de sus conquistas mujeres casadas, viudas, monjas, etc.. Personaje famoso por su carisma y por su destreza en las artes amatorias, agregó a la tradición del don Juan el gusto por el juego y el dinero fácil.

A diferencia del don Juan, Casanova tiene que hacerse de una fortuna mediante el oportunismo, también es capaz de hacer a un lado su orgullo con tal de procurar placer a una mujer mientras que don Juan era incapaz humillarse.

Por último Casanova estaba interesado en sus mujeres, tanto que cuando las abandonaba procuraba siempre conseguirles un marido que les conviniera. Mientras que a don Juan jamás le importó el destino de las mujeres que abandonaba hasta que aparece doña Inés en la versión de *Don*

*Juan Tenorio* de José Zorrilla quien lo redime de haber matado a su padre y de haberse burlado de ella.

#### 1.4 El don Juan en el siglo XX

En el siglo XX la figura del burlador fue atendida en las siguientes obras: Jacinto Grau, *Don Juan de Carillena* de 1913; *El burlador que no se burla* en 1930; Martínez Sierra, *Don Juan de España* en 1921; Azorín, *Don Juan* en 1922; Eduardo Marquina y Hernández Cata, *Don Luis Mejía* de 1925; Pérez de Ayala, *Tigre Juan y El curandero de su honra* para 1926; Hermanos Machado con *Don Juan de Maraña* en 1927 y Unamuno *El hermano Juan o el mundo es teatro* de 1934. Para terminar con el recorrido de las obras donjuanescas está la obra escrita en 1962 por Gonzalo Torrente Ballester, *Don Juan*.

En la tradición literaria don Juan está reelaborándose, creando nuevos moldes, siendo retomado en lo que ahora llamamos comúnmente refritos. Ya para estos tiempos se creó el término de *donjuanismo* para abarcar el proceso de evolución del don Juan que paso de una tradición oral, a leyendas europeas y subsecuentemente a expresiones artísticas como la literatura, la música, el teatro y el cine.

Esta tradición ha marcado la supervivencia del don Juan ya que gracias a las continuas apariciones a lo largo del tiempo se ha mantenido en la memoria de un público que se complace al ver una nueva historia de aquel personaje seductor de mujeres que goza de aventuras para lograr su objetivo.

Sin embargo la misma evolución ha generado muchos cambios no sólo en la historia sino también en el nombre. Como en algunos casos anteriores, no es necesario que se cuente con el nombre del don Juan si se cumplen con todas las características de significación que se le han asignado al *donjuanismo*.

Asimismo se han generado cambios en el personaje por los medios en que se presenta agregando elementos que lo enriquecen, lo deforman, lo parodian y lo renuevan, forjando un estereotipo, presentándolo en televisión, publicidad, obras literarias, estudios y cine. Así se da la vigencia del personaje que supera épocas, ya no sólo gracias a la tradición literaria sino a un sin fin de formas que lo hacen permanecer en la memoria colectiva.

## CAPÍTULO 2

### El don Juan de la literatura al cine

*“Un film es un espejo en el que uno sólo reconoce  
lo que se le da a través de lo que él  
nos ofrece: nunca devuelve sino nuestra imagen”  
Jean Mitry*

El paso del don Juan de la literatura al teatro fue casi simultáneo, pues desde la obra de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla ya se contaba con puestas en escena y el objetivo de agradar a un público; obviamente como resultado de las características del género en el que se creó.

En los inicios del cine la gente se encontraba ávida de historias, cada vez se tenían que filmar más vistas y recorrer nuevos lugares. Fue entonces que el cine se vio en la necesidad de tomar historias de la literatura para presentar nuevas tramas. Al principio el cine acompañaba al teatro como un espectáculo más, fue esta circunstancia la que posiblemente lo llevó a filmar algunas obras de teatro.

La incorporación del teatro al cine es un proceso prolongado, que Meliés inicia cuando se utilizan elementos de teatro para realizar sus filmes, posteriormente fue teatro filmado donde emergía la necesidad de contar historias pero como resultado de una relación estrecha entre la forma de expresión de la literatura y la cinematografía.

Las estructuras teatrales han ejercido en la formación y evolución del lenguaje cinematográfico, no ya, no tan sólo, en el campo de la dinámica espacio escénico-espacio fílmico, sino en el campo de la dramaturgia, es decir, en el campo de la sintaxis, de la progresión expresiva del relato.<sup>1</sup>

Por supuesto una de las obras filmadas fue *Don Juan Tenorio* donde la figura del don Juan es tomada tal cual se había mostrado en la literatura, pero poco a poco gracias al cine y a los filmes que aludían a una figura conquistadora de múltiples mujeres se fue conformando un estereotipo que Lauro Zavala define como el modelo de rasgos de conducta establecidos convencionalmente, como parte de un discurso mítico.

El cine, por su característica masificadora, permite que los espectadores por convención acepten nuevos rasgos para el don Juan, revistiéndolo una y otra vez de indumentaria, rostros, idiomas, formas de caminar, de diferentes tipos de mujeres y hasta se permite que sea parodiado o satirizado.

Don Juan en el cine perderá paulatinamente partes de la obra original como la cena macabra, su enfrentamiento con la estatua, el nombre y en algunos casos la muerte, la cual se manifiesta en ocasiones de manera simbólica tratándose no de una muerte física sino social o psicológica.

---

<sup>1</sup> Pere Gimferrer, *Cine y literatura*, España, Seix Barral, 2000, p. 87.

Don Juan hoy no es ya un héroe. Es casi una caricatura. La exageración que en otro tiempo le caracterizaba, desafiando siempre a la sociedad, a la moral, a los sentimientos honestos, se ha convertido en una elegante y cuidada deformación. Ya no es un monstruo, un fuera de la ley, sino el agradable y poco insípido representante de una sociedad envejecida, que termina su vida no entre fuego y estatuas, sino en la triste banalidad de su apartamento de soltero.<sup>2</sup>

## 2.1 Don Juan en el cine Español

España es uno de los países en el que se encuentran más versiones de filmes del don Juan. Aparecen desde la época del cine silente con *Don Juan Tenorio* (1910) de Ricardo Baños, exhibido por la casa productora Hispano Films, basada en el drama de Zorrilla sin tratarse de teatro filmado. Para 1939 se realizaría *Don Juan y Doña Inés* del director José Martínez Romano, éste es un cortometraje de animación en blanco y negro.

Para 1942 se realiza una parodia donjuanesca, sonorizada durante la guerra civil, llamada *La vida privada de Don Juan*. Se muestra posteriormente una amalgama entre la obra de Tirso de Molina y José Zorrilla en *Don Juan* (1950) de José Sáenz de Heredia. Surge más adelante una versión de teatro filmado de Alejandro Perla en 1952 titulada *Don Juan Tenorio* bajo la dirección de Luis Escobar.

---

<sup>2</sup> Giovanni Macchia, *Vida, aventuras y muerte de don Juan*, Tecnos, 1998, p. 25.

También hay muestras de coproducciones como la hispano-italianofrancesa de 1956: *El amor de Don Juan* en donde se explota la imagen del gran seductor que es salvado por el amor de una mujer.

Posteriormente se presenta el caso de una versión para televisión que sólo dura treinta minutos, surge *Don Juan* en 1974 dirigida por Antonio Mercero, quien también en los noventa realiza, *Don Juan, mi querido fantasma* (1990), *Don Juan en los infiernos* (1991) de Gonzalo Suárez, *Don Juan* (1997) de José Luis García Berlanga; que sólo se presenta como una miniserie de dos capítulos por televisión y *Don Juan* (1998) de Jaques Weber, coproducción de España, Francia y Alemania.

## 2.2 Don Juan y el cine estadounidense

Aunque las versiones estadounidenses no se basan principalmente en las obras de Tirso de Molina y José Zorrilla, se mencionarán algunos títulos de cintas que por el número de su producción y su influencia en el cine mexicano resultan ser clave para dar un panorama más amplio. Estas versiones toman al don Juan anglosajón del poema de Byron, en el cual su proceso de enamorar mujeres es sólo un medio para encontrar al verdadero amor.

Como ejemplos se tienen *A modern enoch arden (Un tenorio moderno)* de 1916 dirigida por Clarence G. Badger y Charles Avery; *Second Youth (Un tenorio a la fuerza)* en 1924 del director Albert Parker; en el

mismo año se filma *Safety last (Tenorio tímido)* de Fred C. Newmeyer y Sam Taylor; *Sharp Shooters (Tenorios del mar)* en 1925 de John Blystone.

Para 1926 se exhibe *Juan's three nigths* de John Francis Dillon y para el mismo año también se muestra la cinta *Don Juan* de Alan Crosland, como uno de los primeros intentos por sonorizar el cine que utiliza efectos de sonido y música. Después se realiza *His private life (Su vida privada)* de 1928 del director Frank Tuttle la cual es parte del cine silente.

En 1930 surge *The Budoir diplomat (Don Juan diplomático)*, que trata una versión hablada en español, dirigida por George Melford y Enrique Tovar. En el siguiente año aparece *Yankee Don (El tenorio de Harlem)* de M. Smith, western que relata la historia de un vaquero que enfrenta al padre de la mujer de la que se enamora.

El actor Jack Benny actúa en dos muestras de la figura del don Juan: *Man About Town (Tenorio a la fuerza)* de 1939 del director Mark Sandrich y *Buck Bennyrides again (Tenorio a caballo)* de 1940 con el mismo director y nuevamente –esta última– situada en un ambiente western.

Posterior a la Segunda Guerra Mundial aparece *The adventures of Don Juan (Las aventuras de Don Juan)* (1948), del director Vincent Sherman, filme que el siguiente año ganaría el oscar por el mejor vestuario, además de estar nominada a la mejor dirección artística para películas en color.

De la misma manera que en España, también incursionaron en las versiones para televisión con *Don Juan in hell (Don Juan en el infierno)*, dirigida por Don Richardson en 1960, realizada en blanco y negro para el canal 13 de Nueva York.

Por último se encuentra *Don Juan de Marco* (1995), de Jeremy Leven que relata la historia de un joven que cree ser la reencarnación del legendario don Juan y que vive diversas aventuras para encontrar a doña Ana.

### 2.3 El Don Giovanni en el cine italiano

Otras muestras representativas se encuentran en el cine italiano donde su rasgo fundamental es que se basan en su don Juan (Don Giovanni) y recurren a la ópera de Mozart donde se resalta la capacidad de conquista y no la de sus aventuras.

Entre las primeras obras cinematográficas del cine silente están *Il patto de Don Giovanni* (1913) de la productora Milano Films, *Don Giovanni* (1916), de Edoardo Benciniega, *Don Giovanni*, versión del director Dino Falconi (1942), *Il segreto de Don Giovanni* (1947) del director Camilo Mastroncinque, *Il maestro de Don Giovanni* (1953) por Milton Krims y Vitorio Vasarotti coproducción de Estados Unidos e Italia.

Para 1962 se presenta *I Don Giovanni della costa azzurra* dirigida por Vittorio Sala en donde Jürgens protagoniza a un don Juan de mediana edad que se dedica a la vida aristocrática y a cortejar mujeres.

En 1970 surge *Dojn Giovanni* de Carmelo Bene coproducción de Francia e Italia, en esta ocasión ya se realiza la música para la cinta. Le sigue en 1971 *Le calde notti di Don Giovanni*, coproducción hispano-italiana con la dirección de Alfonso Breccia. Uno de los últimos ejemplos que mencionaremos de cine italiano está *L'Iniziazione* de 1987 dirigida por Giafranco Mingozzi.

Existen algunas muestras que retoman la ópera de Mozart y entre ellas se encuentran: *Don Giovanni* de 1954 dirigida por Furtwängler; *Don Giovanni* de 1977 de Dave Heather, *Don Giovanni* (1979) del director Joseph Losey, De 1985, dirigida por André Delvaux, *Babel ópera, ou la repetition de Don Juan y Don Giovanni* (1990) por Meter Sellars.

## 2.4 Don Juan en México

El cinematógrafo llega a México en 1896, gracias a los enviados de la casa Lumiere, quienes dan una exhibición a Porfirio Díaz con su familia y al gabinete. El primer cinematógrafo comenzó por estar incluido en los espectáculos de carpas y teatros de revista, había gran excitación por el nuevo invento y cada vez se forjaba mayor demanda, lo que generó que no sólo se tomaran elementos de la realidad sino que se produjo la necesidad de recurrir a las obras de teatro y a las zarzuelas, con la finalidad de aumentar el repertorio de sus historias.

Gracias a la red ferroviaria y a hombres como Salvador Toscano, Enrique Rosas y los hermanos Guillermo, Eduardo y Salvador Alva que recorrieron el país para filmar a la gente, su forma de vida y posteriormente situaciones históricas de la Revolución Mexicana, se creó el inicio de una producción y exhibición activa en el México de ese entonces.

Precisamente Salvador Toscano que era uno de los principales fundadores y cronistas de la cinematografía mexicana, en 1989, aprovecha el montaje anual de *Don Juan Tenorio* en el local de exhibiciones en los bajos del Hotel Guillow.

Que aunque siendo probablemente un proyecto meramente documental, resultó no sólo la primera película mexicana en verdad con argumento, sino el primer caso de film'd' art local, anticipándose

involuntariamente a la moda que iniciaría en Francia L'assassinat du Duc de Guise en 1908.<sup>3</sup>

Otro de los que filmaron la obra de *Don Juan Tenorio* fue Enrique Rosas quien se inició como exhibidor en 1899 en el Distrito Federal y que posteriormente para 1904 se convirtió en realizador que inició sus grabaciones en Veracruz. Fue hasta 1909 cuando Enrique Rosas filmaría su versión de teatro de *Don Juan Tenorio*, sólo que en aquellos años las tomas de la vida diaria tenían mayor preferencia en el gusto del público.

En la época del cine sonoro se dejó de filmar las representaciones teatrales aunque aun conservaban algunos aspectos como el vestuario, diálogos o la dramatización. Entonces encontramos a *Don Juan Tenorio* de 1937, dirigida y estelarizada por René Cardona junto con Gloria Morel, Alberto Martí y Jesús Graña, es importante señalar que ésta es una versión fiel a la de José Zorrilla.

A partir de este momento el don Juan no volverá a aparecer en el cine mexicano en ninguna representación de obras literarias, aunque existieron quienes lo retomaron en el título como: *Dos tenorios de barrio* de 1948, del director Carlos Vejar y *Casanova aventurero* en 1947 de Roberto Gavaldón. Por supuesto estarán en esta lista las versiones protagonizadas por Mauricio Garcés, *Don Juan 67* (1966, Carlos Velo), *Fray*

---

<sup>3</sup> Gustavo García, *El cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989, p. 23.

*Don Juan* (1969, René Cardona Jr.) y *Como atrapar a un Don Juan* (1970, Pedro Lazaga) coproducción México- España.

## 2.5 Los seductores y el erotismo de la pantalla grande

En los comienzos del cine se trató de ocultar el lado sexual de los seres humanos, tanto en los desnudos, como en los ritos amorosos y las preferencias. Las escenas donde se mostraran encuentros de pareja, el adulterio, las caricias, la consumación de un matrimonio, estaban prohibidas por una moral puritana e hipócrita.

A pesar de todo esto el erotismo apareció en un principio con el acercamiento hacia dos rostros que se besaban, lo cual causo sorpresa, indignación y fue un escándalo. A través de actos como éste fue apareciendo la seducción, la atracción, el romanticismo que dio como resultado historias de pasión amorosa. Fue así como el cine hasta la fecha utiliza el beso primordialmente para expresar una relación erótica entre dos personas. “[...] Theda Bara introduce el beso en la boca, no el beso de teatro de Raff y Gammon, sino la larga unión donde la vampiresa bebe el alma de su amante [...]”<sup>4</sup>

En la evolución de las relaciones entre un hombre y una mujer, el cine expresa en sus inicios al héroe que debía salvar a su prometida o

---

<sup>4</sup> Edgar Morin, *Las estrellas del cine*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1964, p 14-15.

simplemente era sólo su compañera; en los años cincuenta el hombre seduce pero abandona y en los sesenta aparece el hombre competitivo e individualista. La figura de masculinidad era de un hombre duro, seductor y solitario e incluso la mujer era excluida de sus relaciones.

En el caso del erotismo definido por Edgar Morin como la atracción sexual que se propaga por todo el cuerpo humano, se fija especialmente sobre los rostros, las vestimentas, etc...; es también lo imaginario lo, “místico” que se esparce por toda la esfera de la sexualidad; que cuando se trata del erotismo masculino siempre se muestra mediante la seducción a una mujer.

El cine norteamericano impulsó varias presencias y estilos eróticos masculinos. A través de ellos se manifestaba, la seducción, la fuerza, la seguridad y virilidad. Las figuras masculinas seductoras del cine que podemos mencionar con mayor influencia en el cine mexicano – gracias al star system y a la cercanía del cine Hollywoodense– se encuentran: Clark Gable, Cary Grant, Gary Cooper, Humphrey Bogart, Robert Redford, James Deen entre otros.

También surgió una variación del estereotipo donjuanesco con los conocidos como latin- lovers (amantes latinos), que debían presentar ciertas características; entre las que se destacan la de ser morenos, de aspecto latino, ojos seductores; rasgos que les permiten atraer a las mujeres dentro y fuera de las pantallas. En este grupo encontramos actores como: Cornad Nagel, Frank Mayo, Nills Esther, Antonio Moreno, Ramón

Navarro, Ricardo Cortes, Gilbert Rolan, Robert Taylor y indudablemente Rodolfo Valentino, quien es el representante más sobresaliente de este tipo de conquistador.

Rodolfo Valentino (1895–1926), cuyo verdadero nombre era Rodolfo Rafael Pedro Guglielmi di Valentino Antognella, nació en Castellaneta, al sur de Italia y llegó a Nueva York en 1913. Se hizo famoso por su interpretación en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1921), de Rex Ingram, *Sangre y arena* (1922), de Fred Niblo, *El hijo del cundí* (1926), de George Fitzmaurice. El día de su muerte fue llorado por muchas de sus fanáticas: “Es una rara psicología de Don Juan [...] Rodolfo Valentino no era un gran actor. No era ni siquiera un actor mediocre. Era más que eso: era una fuerza sexual.”<sup>5</sup>

Sin embargo el cine mexicano gestaba también sus versiones machistas del don Juan en cintas de varios géneros en los que sobresalen el melodrama en el que se tienen como exponentes a Arturo de Córdova, Antonio Badú o Rodolfo Acosta, por mencionar algunos, y en el género de comedia al besucón dicharachero, Germán Valdés Tin tan, el mil amores, Pedro Infante y al galán solterón, Mauricio Garcés.

### 2.5.1 El besucón y dicharachero Tin Tan

---

<sup>5</sup> Jaime Torres Bodet, *La cinta de plata*, México, UNAM, 1986, pp 182-183

Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo nombre real del mejor conocido como Tin tan, nació en el Distrito Federal el 19 de septiembre de 1915. Cuando cumplió la edad de 12 años sus padres lo llevaron a radicar a Ciudad Juárez Chihuahua.

En esta ciudad dejó sus estudios para dedicarse a trabajar como ayudante de un sastre o guía de turistas. Posteriormente gracias a la amistad que su padre tiene con Pedro Meneses, dueño de la radiodifusora local, la XEJ, le concedieron un empleo pegando etiquetas en los discos. Por una imitación que hizo de Agustín Lara le dieron su primera oportunidad como locutor en un programa llamado *El barco de la ilusión*, en el cual se dio a conocer como Topillo Tapas.

Por su ingenio y simpatía Paco Miller lo invita a su caravana artística donde conoce a Marcelo Chávez con quien forma una mancuerna cómico musical que duraría varios años. Fue hasta que en una gira en la Ciudad de México Tin tan se presenta en el Teatro Esperanza Iris y lo contratan con su carnal Marcelo para realizar sketches en la XEW. El mismo año, 1943, realiza su debut en el cine con la cinta *El que la traga la paga* dirigida por Paco Miller.

Posteriormente realiza otros trabajos pero su primer estelar lo tuvo con, *El hijo desobediente* (México, 1945) de Humberto Gómez Landero. De esta manera actúa en dos filmes más del mismo director, *El niño perdido* y *Músico poeta y loco*, ambas de 1947. Sus películas más representativas las llevó a cabo con Gilberto Martínez Solares; *Calabacitas tiernas* (1948), *El*

*rey del barrio* (1949), *La marca del zorrillo* (1950), *Simbad el mareado* y *El revoltoso* (1951). Finalmente muere el 27 de junio de 1973, con un legado de alrededor de 106 películas.

Desde su ingreso en la pantalla estuvo rodeado de atractivas jovencitas y algunas de las actrices más bellas del cine nacional. Las artimañas que solía usar para conquistar dependían mucho del personaje que estaba interpretando pero lo que siempre conservaba un humor cínico e inocentón, juguetón, sensual pero a la vez familiar.

No es raro verlo rodeado de mujeres que fungían como odaliscas, enfermeras o sirvientas a las cuales repartiera besos, lo que le valió ser considerado el actor más besucón, “Se funde en una comicidad extravagante y adelantada a su momento, con la figura del eterno seductor y enamorado perpetuo, obsesionado con las mujeres a las que besa y toquetea de una manera tan cándida que incluye besos en la frente y piquetes de ombligo.”<sup>6</sup>

En la filmografía de Tin tan sedujo y se dejó seducir por todo tipo de heroínas, vampiresas, señoritas de sociedad, colegialas, exóticas, mujeres fatales, decentes muchachas de barrio, de humildes vecindades; representadas por actrices como: Rosita Quintana, Marga López, Alicia Caro, Delia Magaña, Meche Barba, Tongolele, Silvia Pinal, Ana Bertha Lepe, Evangelina Elizondo, Rosa de Castilla, Leticia Palma, etc.

---

<sup>6</sup> Rafael Aviña, “Germán Valdés Tin Tan: de pachuco a rey del barrio” en *Somos*, México, Editorial Televisa, Número 205, 1 de marzo de 2001, p 84.

Tin tan es uno de los actores que explotó la figura donjuanesca en el cine de comedia como muestra tenemos los siguientes filmes: *Calabacitas tiernas*, donde se presenta como un empresario conquistador de mujeres, *El rey del barrio*, aquí abandona el personaje de pachuco para empezar a consolidarse como un personaje urbano conquistador de las mujeres del barrio, en *El mariachi desconocido*, en donde a causa de golpes en la cabeza va de un ingenuo rancherito a un seductor de mundo, también derrocha sus encantos en ; *El vividor*, cinta en el que desempeña el papel de don Juan de vecindad.

De tal manera Germán Valdés no llega a desarrollar el personaje de don Juan ampliamente sino que sólo toma elementos que adapta a sus personajes del peladito, el pachuco, el gagster, el rancherito y otros, pues finalmente aunque varias mujeres desfilan ante él siempre eligirá sólo a una.

### **2.5.2 El mil amores: Pedro Infante**

José Pedro Infante Cruz nació el 18 de noviembre de 1917 en Mazatlán Sinaloa, aunque desde pequeño vivió en la ciudad de Guamuchil. Únicamente pudo estudiar hasta el cuarto grado de primaria pues por necesidades económicas tuvo que trabajar. Se desempeñó en diversos oficios como el de carpintero, peluquero y chofer. También gracias a los conocimientos que tenía sobre música formó parte de varios grupos y orquestas.

Enamorado tanto en su vida como en la pantalla se casó con María Luisa León quien impulsó su carrera de cantante. Después de varias pruebas desalentadoras consiguió finalmente una oportunidad para cantar en la XEW.

Más tarde siendo cantante de la Orquesta Roff Garden en el hotel Reforma, conoció a Eduardo Quevedo y Luis Manrique, quienes le dieron la oportunidad de incursar en el cine con un cortometraje titulado *Puedes irte de mi* (1939), basado en la composición de Agustín Lara, en el mismo año participó en la película *En un burro tres baturros* (José Benavides, México) como extra y con el tiempo obtuvo mejores papeles hasta la película *¡Viva mi desgracia!* (Roberto Rodríguez, México, 1943) fue entonces que su carrera actoral demostró mayor fuerza.

Se desarrolló en diversos géneros, fue dirigido por Ismael Rodríguez que es cuando se consolida como actor en las cintas: *Nosotros los pobres* (México, 1947), *Ustedes los ricos* (México, 1948), *Los tres García* (México, 1946), *Los tres huastecos* (México, 1948), *ATM (A toda máquina)* (México, 1951), *¿Qué te ha dado esa mujer?* (México, 1951), *Pepe el toro* (1952).

Al igual que Tin Tan trabajó al lado hermosas mujeres del cine como: Blanca Estela Pavón, Marga López, Silvia Pinal, María Félix, Elsa Aguirre Miroslava, Sarita Montiel y Carmen Sevilla. “[...] presentó la imagen del mexicano simpático, amistoso y franco [...] con cualidades lo mismo para representar un rancharo enamorado que un casto sacerdote, a un humilde

carpintero que a un boxeador, a un nieto adorado por la abuelita del cine nacional y un valiente indio de la sierra.”<sup>7</sup>

Entre las aficiones más conocidas de Pedro Infante estaban el deporte, la comida, las mujeres y la aviación siendo esta última la que lo llevó a la muerte el 15 de abril de 1957, al estrellarse el avión en el que viajaba como copiloto.

Pedro infante adquiere una imagen donjuanesca y, al igual que Tin Tan, sólo enriquece sus personajes tomándola como elemento o recurso, porque a pesar de que en algunas ocasiones se revele como un don Juan machista y cantador siempre terminará con una sola mujer y cabrá la posibilidad de serle fiel.

Algunos de los filmes que reflejan la presencia de este don Juan son; *Los tres García* (México, 1946) en la que Pedro Infante es el personaje de Luis Antonio, un mujeriego incorregible que va tras todas las mujeres que se cruzan por su camino, que colecciona los aretes de sus conquistas y hasta su prima se refiere hacia él como “un don Juan que se ha de traer a más de cuatro como sonámbulas.”

En 1948 lleva a cabo la cinta más representativa de la imagen del don Juan dentro de su filmografía; *Dicen que soy mujeriego*, dirigida por Roberto Rodríguez, en la que da rienda suelta a sus dotes de conquistador

---

<sup>7</sup> Luis Bravosa, “El ídolo de México, Pedro Infante” en *Somos*, México, Editorial Televisa, Número 203, 1 de enero 2001, p. 12.

y en esta ocasión colecciona las fotografías de cada una de sus mujeres, aunque finalmente tiene que renunciar a todas ellas por el amor de Flor (Silvia Derbez).

En *ATM (A toda máquina)* junto con Luis Aguilar caracterizan a dos machos con uniforme de policías que siempre están en competencia entre ellos, ya sea cantando, en acrobacias de motocicleta o en enamorar mujeres.

## 2.6 Mauricio Garcés el galán solterón

*"Les tengo una excelente noticia... ¡ya llegué!"*

Ostenta sienes de zorro plateado, facciones muy toscas, cejas arábicas de mercader de la Lagunilla, bigotes de axila bien recortada al estilo de hace treinta años, nariz ancha como trompeta invertida, boca de lobo feroz disneyano [sic]. Ante la menor provocación de una chica sensual grita uju- jumm, puja, esgrime frases de doble sentido, se regodea en un donjuanismo obvio, se ufana de su narcisismo plenipotenciario y hace mil zalamerías mandadas sin llegar jamás a la satisfacción sexual.<sup>8</sup>

Mauricio Féres Yazbek nació el 16 de diciembre de 1926 en Tampico, Tamaulipas. De ascendencia libanesa, sus padres José Féres Nagim, un magnate petrolero y Magiva Yazbek. A finales de los años treinta su familia y él tuvieron que trasladarse a la Ciudad de México debido a que su padre presentó pérdidas ocasionadas por la expropiación petrolera.

---

<sup>8</sup> Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, México, Posada, 1986, p. 313.

Mauricio dejó sus estudios en ciencias químicas debido a su situación y tuvo que trabajar. Se desempeñó como cobrador de una tienda de muebles, vendedor de ropa, relojes y también fue redactor, reportero y fotógrafo de un diario capitalino; más tarde llegó al ambiente radiofónico en la XEQ y después en la XEW.

Su inicio en la cinematografía fue gracias a su tío José Yazbek y Antonio Matouk productores de la cinta *La muerte enamorada* (México, 1950), bajo la dirección de Ernesto Cortázar en donde interpreta un pequeño papel de un doctor, en la que sólo dice unas líneas.

Desde este momento Mauricio adopta el apellido Garcés por tener la letra “G”, que consideraba de buena suerte porque varios actores Holliwoodenses contenían esta letra en su nombre; Gary Cooper, Cary Grant, Clark Gable y Gloria Swanson. Esta creencia se prolongó a todas sus películas ya que solicitaba a los guionistas que los personajes que interpretara deberían contener dicha letra en sus nombres.

El mismo año tuvo nuevamente otra participación en un segundo filme producido por su tío; *El señor gobernador* (México, 1950) dirigida también por Ernesto Cortazar donde interpretará un papel antagónico al lado de Luis Aguilar y Rita Macedo.

Otros de los papeles antagonistas de galán villano que interpretó fue en *Cómicos de la lengua* (México, 1956), de Fernando Cortés, en *Mientras*

*el cuerpo aguante* (Gilberto Martínez Solares, México, 1958) y en *El joven del carrito* (René Cardona, México, 1958).

Uno de los géneros que más exploró fue el western; colaboró en la trilogía de Fernando Méndez: *Los hermanos diablo* (México, 1959), *El renegado blanco* (México, 1959) y *Venganza apache* (México, 1959), caracterizando al menor de tres hermanos que era el más enamorado y atrevido. Así también actuó en *Una bala es mi testigo* dirigido por Chano Urueta, (México, 1959), *El jinete negro* (Rogelio A. González, México, 1960), *El Bronco Reynosa* (Miguel M. Delgado, México, 1960) y *Los resbalosos* (Miguel M. Delgado, México, 1959). En estas películas se consolidaba la imagen de conquistador y hombre audaz en algunas escenas de acción.

También llevó a cabo papeles en algunas cintas de terror como en *La llorona*, (René Cardona, México, 1959), *El mundo de los vampiros* (Alfonso Corona Blake, México, 1960) y *El barón del terror* (Chano Urueta, México, 1961), en estos filmes interpretó papeles de héroe acompañado por una sola mujer.

### 2.6.1 La consolidación del actor

*“Las traigo muertas”*

Para la década de los sesenta Mauricio Garcés se presenta como el galán urbano sofisticado, que conquista a todas las mujeres que salen a su paso, que a pesar de tener rasgos toscos, es un don Juan que explota sus dotes cómicos a través de sus frases “¡Arroooz!”, “¡Las traigo muertas!”, “¡Te voy a hacer pedazos!”, “¡Ha de ser horrible tenerme y después perderme!”, entre otras que hablan de un narcisismo y de su habilidad en la conquista que siempre expone como un ataque y que se repetirán una y otra vez. “En una repetición cómica de frases se enfrentan generalmente dos términos: un sentimiento reprimido, que se dispara como un resorte, y una idea, que se divierte en reprimir de nuevo el sentimiento”<sup>9</sup>

La cinta en la que por primera vez Mauricio Garcés exhibe un don Juan en todo su esplendor es *Don Juan 67* (Carlos Velo, México, 1966) imagen que explotará en sus siguientes filmes hasta el día de su muerte, y que sólo cambiará de situaciones, profesiones o mujeres.

La siguiente película ya en el papel de conquistador es *Mujeres, mujeres, mujeres* (José Díaz Morales, México, 1967) donde nuevamente es un seductor que para mantenerlo alejado de las mujeres tienen que inventarle una enfermedad que podría llevarlo a la muerte si sucumbe a los encantos de una conquista.

---

<sup>9</sup> Henri Berson, *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A. 1973, p. 67.

Después de estas cintas Mauricio Garcés se consagraría en el cine de comedia<sup>10</sup> de situaciones que retrata a personajes creíbles, atrapados en problemas de mayor o menor complejidad que deben de sortear de una manera razonable. Este tipo de comedia se sirve del “gag”, definido por Grigori Kinsinzev como un modo de pensar distinto, una confusión entre causa y efecto, que es usado como motivo que contrasta con la causa para la que ha sido hecha.

Posteriormente ya en su papel donjuanesco encontramos: *El matrimonio es como el demonio* (René Cardona Jr; México, 1967), *La cama* (Emilio Gómez Muriel, México–Argentina, 1968), *Las fieras* (René Cardona Jr; México, 1968), *24 horas de placer* (René Cardona Jr; México 1968), *Departamento de soltero* (René Cardona Jr; México 1969), *Fray Don Juan* (René Cardona Jr; México, 1969) y *Modisto de señoras* (René Cardona Jr; México, 1969). De esta manera actuó en aproximadamente 70 filmes hasta 1985 cuando actuó en su última película *Mi fantasma y yo* (Gilberto de Anda, México, 1985).

---

<sup>10</sup> La comedia en sí no empezó siendo un nombre, sino como uno de los muchos adjetivos que designaban las distintas posibilidades de teatro o canción: la palabra comedia proviene del tipo de canción que se asociaba con las festividades. (del griego komoidos < komos = festividad + aoidos = a canción).

Según parece, este papel de seductor no tenía relación con la vida del actor:

Nunca fue mi intención –dice– seguir el ejemplo de mis personajes, el don Juan mexicano empedernido, el play boy rico y despreocupado por la vida, que en última instancia al no poder con una mujer, quería con todas. Creo que lo que siempre he procurado es hacer una sátira de este tipo de hombres; es más, siempre he sido el antigalán, dentro y fuera de la pantalla; soy una persona común y corriente que ha tenido la fortuna de trabajar con muchas de las mujeres más hermosas del cine mexicano.<sup>11</sup>

Participo en varias coproducciones como *La cama* de México y Argentina en 1968, con actores argentinos y que para su exhibición en México tuvo que doblarse; así mismo en 1971 filma *Todos lo pecados del mundo* dirigida por Emilio Gómez Muriel, en donde Mauricio Garcés en su personaje de don Juan exhibe los siete pecados capitales.

En coproducción con España realiza, *El dinero tiene miedo (Como atrapar un Don Juan* en México, del director Pedro Lazaga) en 1970, *Las tres perfectas casadas* (Benito Alazraki, 1971) y *Casa de citas* (Jesús Yagüe, 1977), filmes que también fueron doblados para su exhibición en México y por lo cual perdieron su gracia.

Para Perú realizó *Bromas S.A* en 1966 y que dirige Alberto Mariscal, la trama presenta a un grupo juvenil que gusta de hacer bromas y en la que Mauricio Garcés interpreta a dos personajes; uno es un joven modosito que tiene novia y el otro es el del galán estafador.

---

<sup>11</sup> Fernando Belmont, *Uno más uno*, 31 de agosto de 1986, México, Sección de espectáculos.

Gracias a sus personajes donjuanescos siempre se vio rodeado de actrices hermosas de la época como: Elsa Aguirre, Isela Vega, Hilda Aguirre, Irma Lozano, Norma Mora, Tere Velázquez, Silvia Pinal, Zulma Faiad, Nadia Haro Oliva, Claudia Islas, Nubia Martí, Gina Romand y a pesar de esto sería un solterón empedernido hasta su muerte.

## 2.6.2 En la figura del don Juan

*“Don Juan y Casanova se discontinuaron;  
hubo una pausa hasta que aparecí yo”*

En la cinta *Don Juan 67* (Carlos Velo, 1966) con la que hace una referencia evidente a actitudes donjuanescas que ya se habían mostrado en filmes anteriores pero que en esta ocasión lo vislumbran como un seductor rodeado de lujos, excentricidades, mujeres- de las que no se enamora sino que las abandona-, con un mayordomo testigo y cómplice de sus andanzas.

Al siguiente año se presenta *Mujeres, mujeres, mujeres* (José Díaz Morales, 1967), película que consiste en tres episodios en la que el único objetivo del personaje de Garcés es enamorar mujeres y por tal motivo, su doctor decide mantenerlo alejado de ellas haciéndole creer que está muy enfermo y que moriría si volviera a sus acostumbrados romances.

Después de estos filmes, Mauricio Garcés se consolidará como galán cómico; situación que lo encasillo en la figura donjuanesca. De este momento en adelante se retomaría su personaje en todas sus cintas subsecuentes en las que mantendría los mismos rasgos que se trataría de retomar una y otra vez en situaciones diversas.

Entre los años de 1967 y 1969 Mauricio Garcés sería el don Juan del cine mexicano por retomar formas donjuanescas para aparecer como un hombre al que lo único que le importa es conquistar el mayor número de mujeres, que tiene un mayordomo que conserva en su memoria la agenda de sus conquistas, rodeado de la comodidad y el buen gusto en un ambiente de modernidad, el cual se percibe en su apartamento con lo último en tecnología, sus autos lujosos, sus trajes elegantes, así como las mujeres que en varios casos aparecen en bikini, vestimenta representativa de los sesentas para realzar el elemento erótico y sexual.

Las cintas más representativas de la explotación de las formas donjuanescas son; *El día de la boda* (René Cardona Jr; 1967), *El matrimonio es como el demonio* (René Cardona Jr; 1967), *La cama* (Emilio Gómez Muriel, 1968), *Clic, fotógrafo de modelos* (René Cardona Jr; 1968) y *Fray Don Juan* (René Cardona Jr; 1969). Por estos motivos Jorge Ayala Blanco se refiere a Mauricio Garcés cuestionándose lo siguiente:

¿Seguirá siendo el sucedáneo clase media de aquel Tin tan que en situaciones privilegiadas de lancharo fáunico daba rienda suelta a su incurable erotomanía? ¿Seguirá siendo un relevo capitalino del Pedro Infante que se perpetuó mitológicamente como incorregible mujeriego pueblerino? ¿Seguirá siendo un don Juan con mentalidad típica de consumidor de autoservicios? [...] es imposible contestarlo.

A veintidós años de que Jorge Ayala Blanco enunció estos cuestionamientos; podemos decir que no ha habido personaje en el cine mexicano que retome con tal fuerza las habilidades donjuanescas.

### 2.6.3 Televisión y teatro

*¡Arrooooooooooz!*

Su desarrollo en televisión se inicio en la telenovela *Gutierritos*, a finales de los cincuenta, escrita por Estela Calderón y protagonizada por Rafael Banquells y María Teresa Rivas. El papel que desempeñaba Mauricio Garcés era el de un antagonista que al ser el mejor amigo de Gutierrez le hacía ver su suerte. Esta actuación le permitió una nueva oportunidad en un programa llamado *Cita Pon's* al lado de Chucho Salinas. Era un show diurno, donde se veían las aventuras de un caballero con diversas mujeres.

Cuando abandona el programa *Cita Pon's*, Mauricio Garcés se dedica al cine y al teatro, razón por la que sólo tiene contadas apariciones en programas como, *Ola, Acapulco ola, Baje una estrella, La hora de Orange, Esta noche con Silvia, La cosquilla y Piso de soltero.*

Así tuvieron que pasar varios años para que Garcés apareciera nuevamente en televisión en la década de los ochenta cuando tuvo pequeñas participaciones en los programas; *Salón de belleza*, *El show del loco Valdés*, *Cachún*, *Cachún ra ra*, *Noche a noche* y en estas ocasiones se presentó en su consolidado personaje de don Juan.

Poco a poco se desgastó el personaje de don Juan que interpretaba Mauricio Garcés y esto fue evidente en su película *Espérame en Siberia vida mía* (1969), la cual no tuvo el éxito en taquilla que se esperaba, por lo que dejaría paulatinamente de hacer cine para dedicarse a trabajar en espectáculos de bares y centros nocturnos. Otro de los motivos que alejarían al galán de cine mexicano sería su disgusto por el tipo de cintas que se realizaban en la década de los setenta ya que él se manifestaba a favor de un cine que pudiera ver toda la familia.

Nuestras películas ahora son de desnudos, de cabarets, de escenas vulgares, donde no se respeta al público. Hay una verdadera falta de respeto en el cine para nuestro público y eso no es correcto [...] en mis tiempos las películas eran familiares, para toda la familia. Ahora se promueve la destrucción de la familia y se realizan filmes sólo para hombres. No es justo [...] Me propusieron un papel estelar en una película y el personaje era tan asqueroso que prometí hacerlo si me pagaban 10 millones de dólares. ¿Por qué tanto?, me dijeron, y les respondí que si lo aceptaba no tendría cara para enfrentarme a mi familia, al público y a mis amigos, y esa cantidad me alcanzaría para salir del país y no volver.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Macarena Quiroz Arroyo, “Murió el popular galán del Cine Mexicano Mauricio Garcés”, en *Excélsior*, México, 28 de febrero de 1989, p. 6-B.

Aún así el actor desarrollaría su comicidad en teatro y obtendría varios éxitos en taquilla, dentro de las que sobresalen las siguientes obras: *La luna azul*, comedia de Hugo Herbert en la que interpreta a un galán otoñal que compite con un joven por el amor de una mujer; es dirigida por Enrique Rambal y contaba con actuaciones de Mauricio Garcés, Aldo Monti e Irma Lozano, puesta en escena en el teatro Insurgentes.

También participa en obra *La pareja dispareja*, protagonizada por Manolo Fábregas y Mauricio Garcés donde interpretan a una pareja de divorciados que tienen que vivir juntos y que gracias a esto se generan situaciones cómicas, esta puesta estuvo presentándose en el teatro Manolo Fábregas durante 1967 y 1968, versión basada en la comedia original de Neil Simon.

Otras de las obras en las que participó fueron; *No me manden flores*, *Hola Charlie*, *Un viaje sin escala*, *Irma dulce*, *Ahí viene la novia*, *Vidas privadas*, *Pato a la naranja*, *Los profesionales*, *Tres auténticos angelitos*, *Estoy casado ja jja!* y *Vidita negra* que permaneció tres años en cartelera, sin embargo fue entonces cuando comenzó a padecer una serie de males en las cuerdas vocales.

### 2.6.3 Su muerte

*“Ha de ser horrible tenerme y después perderme”*

A causa de su gusto por el cigarro en 1986 es operado de nódulos en la garganta. Su situación comienza a empeorar por no seguir la indicación del médico al ordenarle que se mantuviera callado. Ese mismo año pierde un ojo al sufrir un derrame interno, por estas razones Mauricio Garcés se retira casi por completo de los escenarios.

Su muerte ocurre el 27 de febrero de 1989, en casa de su hermano Roberto. Murió a los 63 años de edad, mientras dormía a causa del enfisema pulmonar que padecía tiempo atrás. Fue sepultado en el panteón Francés de La Piedad a las doce del día 28 de febrero, con la despedida del público, amigos y familiares.

Alrededor de la personalidad de Mauricio Garcés se generaron varias leyendas, su fama de conquistador, el gusto por los juegos de azar, las carreras de caballos y su vida lujosa superó la pantalla.

Su retiro de las pantallas cuando fue atacado por las enfermedades le permitió al público –especialmente al femenino– recordarlo con una imagen jovial, pues nunca se le vio en pantallas como un viejo acabado y enfermo, a pesar de que en sus últimas cintas actuaba con el pelo cano (situación por lo que le apodaron el zorro plateado), su carácter simpático

y fresco siguió sobresaliendo. Todo esto daría paso a ser el referente de don Juan en el cine mexicano.

## 2.7 La época del à go go

En la década de años sesenta, en la cual se mostraron la mayoría de las cintas de Mauricio Garcés en su personaje del don Juan y en la que hubo una imperiosa necesidad por romper con el pasado que se basaba en una cinematografía obediente a los intereses industriales preocupándose cada vez más por las necesidades personales del artista. Fue en aquellos años en los que se trataba de mostrar el mundo social, político, económico y cultural que se vivía de una manera más dinámica.

Un evento que fue determinante para estos cambios fue la aparición de la Nueva Ola francesa en el año de 1959 con la exitosa salida de películas hechas por jóvenes directores y el impacto que producen en el festival de Cannes; *Hiroshima, mi amor* de Alain Resnais y *Los 400 golpes* de Francois Truffaut, reforzado también por *Sin aliento* de Godard que repercutieron en varios países de forma distinta.

Lo que sucede en México es que se presentan características de una cinematografía en decadencia, había una falta de renovación de los realizadores, la industria nacional está en crisis, en este entonces han desaparecido las condiciones favorables de los años cuarenta, los materiales tienen dificultades para su circulación, los mercados exteriores

comienzan a cerrarse y en el interior la clase media prefiere darle la espalda al cine nacional.

Mientras que en el ámbito creativo los géneros populares –que hasta entonces habían dado resultado– comienzan a desgastarse y a desaparecer ante la imposibilidad de renovarlos. Se comienza a hablar de una necesidad de renovación, se busca gente de formación teatral, de la vanguardia universitaria, de la práctica del cortometraje, las escuelas del extranjero y gente con otro tipo de formación que sean capaces de hablar de los problemas de las clases medias urbanas, reflejarlas y, por lo tanto, reconquistarlas.

Se reconocía ante la crítica que la única opción válida en estos años dentro del cine nacional era el “cine de autor”. Esta plataforma en la que se fundieron cineastas y autoridades coincidía con las posiciones y preocupaciones de los cineastas a pesar que no se conocía del todo, a que así como reivindicaba al cine como forma de expresión personal en la que el Estado continuaba siendo el portador y vigilante de las cintas.

Para 1966 se produjeron 98 largometrajes mexicanos con la novedad que por primera vez en el cine nacional se filmaron más películas a color (55), que en blanco y negro. En los años siguientes, casi todo el cine sería a colores; esto fue obligado por la competencia de la televisión, que más tarde acabaría por anularse.

En cuanto a la temática, las películas con ambientes rancheros disminuyeron y se trataba de diversificar los temas con el fin de acoplarse a los nuevos tiempos, puesto que los patrones de heroísmo y elegancia estaban marcados por *James Bond*. En México se trataría de reflejar un cosmopolitismo en la zona de “elegancia y buen gusto” (la zona rosa), con los escenarios de Acapulco, con mujeres bailando en bikini o à go go

La producción de este año se dividió de la siguiente manera: 35 dramas o melodramas, 35 comedias y 28 películas de aventuras. En 24 cintas donde se recurrió al à go go<sup>13</sup>, 19 pretendieron ser de carácter moderno y “mundano”, 19 de términos eróticos, once fueron de luchadores enmascarados, diez presentaron elementos de cine de horror, ocho fueron westerns, siete se agregaron a la moda del cine de James Bond, siete fueron policiacas y cinco tuvieron que ver con la ciencia ficción.

Sólo doce tuvieron un ambiente ranchero, nueve trataron el tema de la revolución y sólo seis con temas religiosos, “el cine mexicano quería competir –con armas muy precarias– en un mercado dominado en lo temático por el sexo, la violencia y el à go go.”<sup>14</sup>

Para librar estos inconvenientes, se procuró un apoyo hollywoodense que no daría mayores frutos. Se filmó en el extranjero, se realizaron coproducciones y se invirtieron capitales norteamericanos. Se contrataron actores de Hollywood: John Gavin, Robert Conrad, Roy Jonson, Jan-Michael

---

<sup>13</sup> Entendido como una moda musical derivada del que se revelaría como el culto juvenil por el rock.

<sup>14</sup> Emilio Gracia Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara; coedición del gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura; México, CONACULTA, IMCINE, 1993. Tomo 13, p. 7.

Vincent, Broderick Crawford, Basil Rathbone, John Carradine, Cameron Mitchell y otros.

Debutaron once directores como Zugsmith con una coproducción: *El cuarto chino*, Carlos Velo con *Pedro Páramo*, José Bolaños con *La soldadera*, Alfredo Zacarias con *Ven a cantar conmigo*, Fernando Orozco con *Réquiem por un canalla* y el español Juan de Orduña con *Despedida de casada*. Con *Los caifanes* debutó Juan Ibáñez, José María Fernández Usáin con *El mundo loco de los jóvenes*; en la producción filmada en el extranjero, *Amor en las nubes* del guatemalteco Manuel Zeceña Diéguez; en las dos películas independientes del año, Raúl Fernández con *La carcachita* y José Elías Moreno con *Una noche bajo la tormenta*.

En 1966 también es el año en el que surge la cinta *Don Juan 67* de donde nace el personaje del conquistador mundano del cine nacional, el primer play boy institucionalizado, interpretado por Mauricio Garcés quien participa en cinco películas que se exhiben en dicho año. “El nuevo “don Juan” enseña que el macho mexicano no necesita asolar el campo, marchitando las flores más bellas del ejido ahora tiene a la mano abundante dotación de gringas en vacaciones de verano, modelos liberadas y estrellas pornocinematográficas en quien afirmarse”<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Arturo Garmendia, “Mauricio Garcés, un cómico en vías de desarrollo”, en el *Esto*, México, 30 de mayo de 1970, p.24.

### 2.7.1 Sinopsis de *Don Juan 67*

La primera de las cintas en que Mauricio Garcés apareció con una figura de seductor es *Don Juan 67* (1966), dirigida por Carlos Velo; es necesario, en función del análisis que se presenta en el siguiente capítulo, dar un panorama general de la trama.

Filmada del 18 de octubre al 12 de noviembre de 1966 en los estudios Churubusco y en locaciones del Distrito Federal y de Acapulco. Estrenada el 5 de octubre de 1967 en el cine Roble (seis semanas). Duración 83 minutos. Autorización C.

La cinta inicia cuando Mauricio juega golf con una francesa y huye en el momento en que ésta le pide que se casen. Finge casarse con Linda pero no logra poseerla en su viaje de bodas en Acapulco porque llega su padre con dos policías y el falso juez a descubrir el engaño. Mauricio huye en paracaídas cuando el padre de Linda le pide reparar su falta casándose de verdad y cae en un jepp con otra mujer.

Mauricio llega a su casa acompañado de la noruega Helga a la que le regala su auto. Al llegar a la entrada de su edificio coquetea con la portera y con la señora González, ahí mismo conoce a Delia una joven de 17 años que se indigna porque es ignorada por él ya que la considera una niña.

En su departamento, Dimas y la abogada acomodan la última foto de la conquista más reciente de Mauricio. En un centro nocturno se cita con la viuda Malena, pero termina con Raquel una bailarina cubana. Más tarde en

casa de él ella admira su departamento, su colección de *Memorias de Casanova* y baila para él. En esos momentos tiene que esconder a Raquel porque llega Gloria quien ha confesado a su marido sus amorios con Mauricio.

Ya estando con Gloria irrumpe el marido de ésta y también tiene que ocultar a Gloria en su recámara juntando a las dos mujeres. Mauricio calma y convence al marido de Gloria de que todo ha sido un engaño de su mujer para llamar su atención y lo despide regalándole una colección de las *Memorias de Casanova*. Raquel y Gloria salen de la recámara enfadadas y abofetean a Mauricio.

En el hipódromo Mauricio coquetea con Lorena una exnovia mientras es observado por otras mujeres en las que se encuentra Delia la que decide darle una lección a ese don Juan. Delia se presenta en el departamento de Mauricio disfrazada de plomero y a éste comienza a inquietarle y agradarle. Su preocupación por esta situación lo llevan a consultar a una psiquiatra, la cual le recomienda que se olvide del sexo y busque a una novia virgen para casarse.

Mauricio en búsqueda de la novia es abofeteado por una piloto de autos al preguntarle si era virgen, después lo vemos con la misma mujer en su departamento quien se molesta al ver que es besado por Delia. Más tarde decide conquistar a Alicia que es una catequista a la que convence de ser un hombre de familia por lo que consigue a una madre y una hermana

falsas. Durante una velada con las tres coquetea con ellas hasta que aparece un bebé en su puerta y provoca la desilusión de Alicia.

Posteriormente enamora a su abogada y ella le pide casarse con él, razón para dejarla por una nana contratada para el bebé. Mauricio y Dimas no saben como tratar al bebé, además éste significa un riesgo para su fama de conquistador por lo que decide llevárselo a Avándaro junto con la nana con la que vive un romance. Dimas confiesa haber puesto un anuncio que decía que la que comprobara ser la madre del bebé; Mauricio se casaría con ella, motivo por el cual aparecen 6 mujeres reclamando la maternidad del pequeño y al no lograrlo lo golpean. Por fin aparece la novia de Dimas quien confiesa ser la madre.

Delia vestida de plomero, se desnuda ante Mauricio para seducirlo, al momento llega la abogada la que toma unas fotos y dice que las cambia por un acta de matrimonio. Las dos mujeres se pelean, mientras el trata de escapar al saltar en una liana y se mata al estrellarse con un árbol que es derribado. Por último termina con una mujer que besa y seduce aunque resulta ser la muerte.

## 2.7.2 Breve semblanza de Carlos Velo

Pionero de campañas presidenciales (Miguel Alemán), director de instituciones (Centro de Producción de Cortometrajes de los Estudios Churubusco), fundador de otras (Centro de Capacitación Cinematográfica, del Centro de producción audiovisual de la Secretaría de Educación Pública, y de la Asociación Mexicana de Recursos Audiovisuales), que socio asesor, editor, realizador de los noticieros de Teleproducciones S.A.<sup>16</sup>

Carlos Velo Cobelas nace en Cartelle, provincia de Galicia, España, el 15 de noviembre de 1909. Sus primeros estudios los realiza en su aldea natal y el bachillerato en Orense. En 1926 se gradúa como maestro nacional de la Escuela Normal de Orense, donde forja sus convicciones políticas y el interés por el cine.

Aunque es obligado por su padre a estudiar medicina en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central de Madrid; él se inclina por la Biología, lo que lo lleva a cambiar de facultad y en 1932 obtener la licenciatura en Ciencias Naturales y una beca en los laboratorios de entomología del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid.

Se desempeña como profesor auxiliar en la cátedra de entomología de la Universidad de Madrid de 1933 a 1935. En este mismo periodo imparte cursos de apicultura, historia natural y ciencias naturales. Gracias a su gusto por el cine y la biología su tesis doctoral se convierte en la

---

<sup>16</sup> Fidel Del Moral, “Permanencia Voluntaria”, en *Novedades*. México 1 de marzo 2002. p. 12. Espectáculos.

primera tesis filmada que se aprueba en la Universidad de Madrid, filmada en 16mm sobre la comunicación de las abejas.

En los años de 1934 realiza varios documentales de tipo científico entre los que se encuentran *La ciudad y el campo*, un cortometraje de género que habla de la apicultura realizado para el Ministerio de Cultura, *Castillos en Castilla*, documental sobre arqueología y en el mismo año filma *Almadrabas*, un documental que aborda la pesca del atún.

Al inicio de la Guerra Civil pensó huir con su mujer Marylín Santullano a Portugal pero por azar terminó en Marruecos con el pretexto de hacer un documental llamado *Yerbala*. En febrero de 1939, con un salvoconducto del ejército republicano, llega a Francia como refugiado, donde es internado en el campo de concentración de Saint Cyprien - Josafat.

Por ayuda de los hermanos Fernando y Susana Gamboa, embarcó rumbo a México y se alojan en la casa de David Alfaro Siqueiros. Carlos Velo llega con una carta de Narciso Bassols que lo recomienda como documentalista y ofrece sus servicios al Departamento Autónomo de Propaganda y Publicidad (DAPP); ahí conoce a Manuel Álvarez Bravo quien se encarga de acercarlo con los artistas e intelectuales del país.

En 1940, Velo y otros compatriotas crean el Patronato de la Cultura Gallega que se expresa en un programa de radio *La hora de Galicia*, transmitido los domingos durante diez años por la XESM, totalmente hablado en gallego y también elaboraban una revista de nombre *Vieiros*.

Continúa con su actividad pedagógica en la Escuela de Ciencias Biológicas del Instituto Politécnico Nacional donde imparte clases de ecología y prácticas de cultivo de artrópodos y plagas agrícolas. En Morelia en la Universidad de San Nicolás de Hidalgo es profesor de artes plásticas y psicofísica del cine.

Finalmente decide retirarse de la ciencia por la muerte de su esposa Marilyn en 1944, ya que estaba desilusionado por lo poco que la ciencia pudo hacer por su esposa y retoma su afición cinematográfica.

En 1944, el general Azcárate, encarga a Velo la realización de El Noticiero Mexicano EMA (España, México, Argentina), esto presenta el regreso de Velo al cine donde lleva a cabo casi cuatro mil notas informativas sobre diversos acontecimientos del país.

Para 1952 los hermanos Barbachano inician Teleproducciones S.A. una de las empresas productoras más relevantes del cine mexicano. Junto con Manuel Barbachano Ponce; Carlos Velo realiza varios noticieros como: Tele - Revista, Cine - Verdad, Cámara y Cine - Selecciones. En 1953 muestra otros trabajos de documental como *La tierra del chicle*, por el que recibe premios en Roma y París y *Pintura mural mexicana*, documental en

el que retoma a tres pintores muralistas mexicanos: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

En el mismo año lleva a cabo *Raíces* con Manuel Barbachano como productor, Benito Alazraki como director y Carlos Velo como editor, esta cinta es antesala de su más reconocida obra, *Torero* (1956), donde se desempeña como director y guionista, la cual recibe varios alagos de la crítica, menciones internacionales y un Ariel especial. Su siguiente proyecto también es a lado de Barbachano; *Nazarín* (1958), dirigida por Luis Buñuel y *Sonatas* (1959) de Juan Antonio Bardem.

En 1960, por ofrecimiento de Manuel Barbachano, Velo empieza un proyecto ambicioso para trasladar al cine la novela de Juan Rufo, *Pedro Páramo*. Participan en la adaptación Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, y en la corrección de algunos diálogos José Revueltas y Juan de la Cabada. Después de algunos retrasos en la producción se estrena en 1966 *Pedro Páramo*, la cual no es bien recibida por la crítica.

Después de su primer intento con el cine de ficción, Velo continua como director y guionista con *Don Juan 67* (1966), *Cinco de Chocolate y uno de fresa* (1968), *Alguien nos quiere matar* (1969) y *El medio pelo* (1970). Las dos primeras fueron realizadas con la productora Libra propiedad de su segunda esposa, Angélica Ortiz.

*Don Juan 67* es realizada por Carlos Velo con la intención de capitalizarse después de la inversión de *Pedro Páramo*. Según García Riera,

“La simpatía de Garcés y la falta de humor de Velo anulan la intención crítica. Ésta se traduce en un merodeo monótono y reiterativo que no logra descubrir ninguna complejidad en el personaje y que por paradoja, lo hace más complaciente que nunca consigo mismo.”<sup>17</sup>

Durante el sexenio de Luis Echeverría, en 1971, Carlos Velo es nombrado director del Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco (CPC). El cineasta busca a través de este nombramiento la reestructuración cinematográfica en México y regresa al género documental.

En el CPC, Velo participa como realizador y supervisor de varios cortos y medio metrajes documentales de carácter oficial: *Los que sí y los que no*, *El rumbo que hemos elegido*, *A la mitad del camino*, *Cartas del Japón*, *Baja California: último paraíso*, *Baja California: paralelo 28* y el más sobresaliente, *Universidad comprometida* en 1973, ganadora en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

En agosto de 1975 Velo es director fundador de el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), es la segunda escuela de cine en el país después del (CUEC) Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, escuela de la Universidad Nacional Autónoma de México fundada en 1963.

---

<sup>17</sup> García Riera, *op cit*; pp.126-127.

Más tarde Carlos Velo, dirige a partir de 1976 el Centro de Producción Audiovisual de la Secretaría de Educación Pública, donde pone en marcha el proyecto de divulgación de ciencia y participa en un proyecto de televisión educativa.

Después de tres años durante el mandato de José López Portillo y debido a algunos desacuerdos con la hermana del presidente, Margarita López Portillo, entonces directora general de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), es encarcelado arbitrariamente el 9 de julio de 1979, bajo la acusación de fraude a la industria cinematográfica y después de cuatro meses es liberado.

Entre sus últimos trabajos están; *Los españoles republicanos en el exilio*, que se produce en Madrid en 1983, *Los niños de Morelia*, *Memoriales perdidos* (1985) y *El pueblo maya* (1985). Para el sexenio de Miguel de la Madrid es nombrado titular de la dirección de Cine y Televisión de la Presidencia de la República. Bajo esa responsabilidad se mantiene hasta que muere, el 1 de marzo de 1988 a la edad de 78 años, víctima de un infarto provocado por un viejo padecimiento.

## CAPÍTULO 3

### La parodia de un don Juan

*“El humorista ve al mundo, aunque no propiamente  
desnudo, por lo menos en camisa...”*

*Pirandello*

En nuestros días tanto la literatura como el cine comparten un rasgo dominante pues presentan una fragmentación y disolución de las fronteras genéricas. Esto exige más competencias del lector y del espectador, obligándolos a tener diversas estrategias para construir y reconstruir el sentido y así formar su propia conceptualización e interpretación.

Algunos de los elementos retóricos que hacen manifiestas estas rupturas genéricas son la sátira, la parodia y la ironía las que generalmente existe confusión al definir las; tal vez porque todas presentan una doble composición, el elemento humorístico de la burla y además suelen combinarse de manera dinámica.

Al exigir una lectura doble se establece una complicidad entre autor y lector, siempre y cuando ambos cuenten con algunos requisitos en común. Es por esta razón que en el presente estudio se le concede un lugar significativo a la parodia dentro del discurso fílmico.

Por otro lado la parodia pertenece a las formas de intertextualidad posmoderna que se muestra como la relación en la que se recuperan textos del pasado en la síntesis de un presente donde el texto habla de sí mismo, afirmando lo viejo y su eternidad.

Cuando se parodia a un texto literario, como este caso, el texto que lleva a cabo la parodia, pretende mostrar lo artificioso del texto original y anular por contraste, las condiciones que permiten leerlo seriamente.

Las implicaciones irónicas de esta acción conducen a una relativización del criterio estético, como una ilustración flagrante característicamente irónica, del contenido significativo entre dos ideas, dos tonos y dos mundos diferentes.

En este capítulo se presentará al objeto de estudio, se mostrará la base teórica en la que se ha establecido el análisis, en función de una delimitación y explicación del concepto de parodia, ya que en nuestros días es abordado de diversas maneras, razón por la que es preciso establecer los límites de acción.

### **3.1 Para definir a la parodia**

Los inicios de la parodia se remontan a la antigüedad clásica y desde entonces hasta nuestros días la literatura, el teatro y posteriormente el cine ofrecen las más variadas manifestaciones.

En su definición etimológica *odos* de la raíz griega significa canto; el prefijo *para* tiene dos significados: como “frente” o “contra” en donde se define a la parodia como “contra canto”, es decir, dos textos en contraste o en oposición.

En el segundo significado más tradicional a nivel pragmático que sirve para provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante; *para* en griego también quiere decir “al lado de” lo que sugiere un acuerdo, una intimidad y no un contraste.

La parodia nace del afán de originalidad del parodista, de su deseo de encontrar su propio camino artístico, incluyendo dos perspectivas, negando la autoridad de sus predecesores, ridiculizando los modelos consagrados. “La parodia puede estar destinada a dos funciones literarias totalmente opuestas: la de mantener o la de subvertir una tradición”.<sup>1</sup>

La parodia es parte de las formas de intertextualidad, característica primordial de la cultura contemporánea, que implica la relación de un texto con otros y una ruptura no sólo de lo clásico sino de la ruptura de la misma ruptura anterior, en el caso de la estilística neobarroca posmoderna. “Todo texto está en deuda con otros textos, y no hay nada nuevo en el espacio de la significación intertextual”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Linda Hutcheon, *Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática ala ironía, en De la ironía a lo grotesco*, México, UAM, p. 189.

<sup>2</sup> Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM, p. 103.

En cuanto a la significación de las relaciones intertextuales, no dependen exclusivamente del texto o de su autor puesto que el observador o espectador es quien descubre estas relaciones y les otorga un significado, lo que implica su función determinante en el proceso comunicativo.

La diversidad de técnicas para su utilización ha hecho que los estudios teóricos sobre parodia y sus definiciones se multipliquen develando nuevos aspectos y posibilidades estéticas del fenómeno, constituyendo complicaciones para obtener una definición y su clasificación.

Una de las dificultades del estudioso de la parodia es la inexistencia de fórmulas precisas para parodiar un texto y que el método de trabajo depende de la intuición del investigador.

Por lo tanto se tomarán en cuenta algunas definiciones adecuadas para vislumbrar las bases teóricas del presente trabajo en función de dar un sustento al análisis de la parodia del don Juan.

El primer intento importante por esclarecer la definición de parodia fue con la teoría del clasicismo que integra el concepto antiguo, mediante una diferenciación entre la parodia, el travestimiento, lo burlesco y el pastiche.

Desde la *Poética* de Aristóteles, pasando por las aportaciones del clasicismo, del formalismo ruso hasta los estudiosos contemporáneos, existe una condición indispensable para hablar de parodia; es la presencia de dos planos: el de lo parodiado y el de la parodia.

Para algunos autores la parodia es un género, un tropo, una figura retórica, una modalidad del canon intertextual, “[...] una superposición de textos, una incorporación de un texto parodiado en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo.”<sup>3</sup> Es decir, que para que exista la parodia debe haber dos textos que aborden el mismo asunto, aunque el segundo lo hará en un tono burlesco, subversivo o ridiculizador.

Rangel plantea que la parodia desvaloriza el contenido o la forma de una obra existente, escrita con un propósito serio o dirigido a fines estéticamente superiores.<sup>4</sup> El texto paródico exige una lectura doble pues constituye una transformación del texto parodiado.

De lo anterior se puede agregar que hay una infinidad de matices de la parodia que incluso como lo muestra Linda Hutcheon, la parodia puede ser inofensiva y que es aquella que no lleva una intención destructiva, es decir, toma una fuerza positiva. En este tipo de parodia a menudo el enfoque paródico queda atenuado por una actitud benévola ante lo parodiado.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Linda Hutcheon, *op cit*, p. 177.

<sup>4</sup> Vease en Revista electrónica de estudios filológicos, “Problemas teóricos en torno a la parodia”. Julio, 2006. Meter Ivanov Mollov. Num. XI. 17 de Junio, [www.tomosdigital.com](http://www.tomosdigital.com).

<sup>5</sup> Linda Hutcheon, *op cit*; p. 182.

En el caso de Simeón Yánev considera como paródicas todas aquellas obras a las que subyace una actitud con respecto a una (s) obra (s) anterior (es), la cual se expresa en una transformación de su contenido y /o su forma que puede abarcar una rica gama de matices, desde la imitación humorística o lúdica, la profanación y la degradación hasta la deformación y la sátira despiadada.<sup>6</sup>

El humor coincide con la parodia en que ambos actos son lúdicos y multivalentes. Aunque la parodia tiene un marco de ejecución más identificable que el humor, el cual es anárquico.

El humo, posee libertad y juega con las incongruencias del mundo, con las palabras, las reglas y las convenciones. Además carece de intencionalidad específica, por lo que tiene mayor proximidad con lo absurdo y lo inesperado. “El humor hace patente la libertad como lugar inconmovible donde se asienta la responsabilidad del hombre”<sup>7</sup>

En tanto que Cleo Protocrístova establece la necesidad de una distinción entre la parodia y lo paródico. Sostiene que la primera se reduce a la imitación burlesca de una obra; en el segundo término constituye una actitud artística que podría afectar tanto a un hecho artístico aislado, como a las singularidades de la estructura de obra paródica misma.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Meter Ivanov Mollov , *op cit*; p. 3

<sup>7</sup> Jorge Portilla, *Fenomenología del relajo*, México, FCE, 1997, p. 83.

<sup>8</sup> Peter Ivanov Mollov, *op cit*; p. 6.

Del mismo modo, Tinyanov Novikov afirma que es necesario tomar en consideración un tercer plano: el del cotejo en la conciencia del lector del primer texto con el segundo.<sup>9</sup> Este rasgo resulta ser muy importante en la función pragmática de la parodia ya que no sólo se toma en cuenta el estudio de la parodia y lo parodiado, sino también del significante que es encontrado por el espectador.

Es preciso señalar que esta última aportación hace de la parodia un recurso con implicaciones comunicativas y ese punto es en el que convergen el cine, la literatura y la parodia que a través de una interpretación de un texto en el que se ubican presencias comunicativas tomadas de referencias anteriores, se elabora un nuevo mensaje pero con un material ya existente.

### **3.1.1 Clasificación de la parodia**

Dado que la parodia es abordada por diferentes autores y empleada en diferentes fenómenos comunicativos es necesaria una clasificación en los siguientes términos: según el objeto de la parodia; según las finalidades que persigue el parodista y según el método utilizado.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 5.

Según el objeto Isaac Pasí ha definido: 1) parodia de obras artísticas (aquí cabe también la parodia literaria); 2) parodia de personajes históricos; 3) parodia de ideas. La parodia literaria puede apuntar a una obra completa, (grupo de obras), a una obra en concreto o a todo un género literario.<sup>10</sup>

Según la finalidad que se han planteado los distintos autores, la parodia puede derivar hacia la sátira, la deformación caricaturesca y /o grotesca o tener un fin meramente humorístico o lúdico, con una amplia gama de matices intermedios.

En cuanto al método, la mayoría de los teóricos distinguen entre parodia burlesca y travestimiento. La primera expone un estilo elevado a un asunto o tema “bajo”, mientras que el segundo elige un tema elevado recreándolo en un estilo bajo y vulgar. G. Highet las define con otros términos “mock heroic” que es la que adopta una actitud fingidamente seria, un estilo retórico, elaborado, solemne, a veces ampuloso recreando un “tema bajo” quedando patente la intención paródica por medio del contraste entre tema y estilo; el segundo tema emplea un lenguaje vulgar, ridiculizante, para tratar un “tema elevado”.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 4.

J. Jump, por su parte, utiliza los términos “imitación burlesca “baja” y “alta”. A la primera le corresponde, según el autor, el travestimiento del contenido de una obra concreta o de más de una obra; dentro de la imitación burlesca “alta” sitúa a la parodia que adopta el estilo de una obra o autor para crear un tema insignificante y la parodia de todo un género literario en que los recursos estilísticos propios de este género se aplican a un objeto bajo e insignificante.<sup>12</sup>

### **3.1.2 La parodia en relación con la sátira y la ironía**

Para establecer las diferencias entre parodia, sátira e ironía cabe mencionar que varios autores coinciden en que éstas se encuentran en continuas relaciones dialógicas y dinámicas. Para comenzar diremos que la parodia y la sátira son géneros mientras que la ironía es un tropo.

Definido por Spencer y Wilson: no son sólo usos desviados de la norma que tienen una función puramente decorativa en el discurso, sino que estos tienen un auténtico contenido cognitivo que se ha de analizar en función de una amplia serie de efectos cognitivos que procuran al oyente tras el proceso interpretativo del resto de los efectos causados por la comunicación explícita e implícita.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 5.

La diferencia entre parodia y sátira reside en el blanco al que apuntan. “La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándo algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano.”<sup>13</sup> Además las ineptitudes a las que se refiere generalmente son extratextuales, es decir, son morales o sociales y no literarias.

El género satírico tiene como finalidad corregir un vicio, un sujeto o cosa que atacar con un propósito reformador, tiene un blanco extratextual mientras que la parodia tiene un blanco intertextual porque alude a un texto literario o a un género y que no tiene una actitud reformadora, no le interesa cambiar ningún vicio, ni corregirlo.

En las relaciones de la ironía con la parodia y la sátira debemos aclarar que no sólo deben de ser a nivel semántico sino también pragmático a fin de establecer una diferenciación más precisa. Puesto que la ironía se encuentra presente tanto en la sátira como en la parodia, lo que complica su ubicación y entendimiento, no sólo a nivel del significado del texto sino también a nivel del significante.

La función semántica de la ironía tiene que ver con la característica antifrástica, como oposición entre lo que se dice y lo que se quiere hacer entender, incluso como contraste.

---

<sup>13</sup> Linda Hutcheon, *op cit.* p. 178.

La función pragmática corresponde al nivel evaluativo de la ironía, como burla, con expresiones elogiosas con un juicio negativo o peyorativo. Por lo anterior Linda Hutcheon define que “la ironía es, a la vez, una estructura antifrástica y de estrategia evaluativa, lo cual implica un actitud del autor–codificador con respecto al texto mismo. Actitud que permite y exige, al lector–descodificar, interpretar y evaluar el texto que está leyendo.”<sup>14</sup>

Cuando por un lado la ironía a punta a un blanco intratextual, la sátira lo hace de manera extratextual y la parodia se define como un canon<sup>15</sup> de la intertextualidad.

Por otro lado Muecke considera que la ironía es el arte de decir algo sin realmente decirlo.<sup>16</sup> Sin embargo, la ironía es manifestar algo de manera disimulada, sin expresarlo abiertamente. Muecke separa los campos de la ironía verbal y de la situacional, en vista de que hay diferencia entre percibir que alguien está siendo irónico, o algo parece irónico. En el caso de la ironía verbal se percibe al ironista. En el segundo, la ironía situacional, es un acontecimiento que se advierte como irónico.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Linda Hutcheon, *op cit*; p. 177

<sup>15</sup> Conjunto de obras literarias que presentan los valores culturales de una comunidad interpretativa cuyo discurso está legitimado por las instituciones que, en un determinado momento histórico, poseen el poder simbólico.

<sup>16</sup> Vease en *Ironía y algo más*, UPIICSA, XIII, V, 37, Clara Irene Armendáriz, Abril 2005.17 de Junio 2008, [www.revistaupiicsa.20m.com](http://www.revistaupiicsa.20m.com).

<sup>17</sup> María Ángeles, Torres, *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Cádiz, Universidad de Cádiz, Servicio de publicaciones, 1999, p.15.

De cualquier modo, el crítico australiano fija cuatro requisitos para la ironía: 1) una dualidad en los hechos; 2) la oposición de los términos; 3) la ignorancia de la víctima y 4) la presencia de un observador con sentido de la ironía. En relación de esta última con la parodia podemos decir que en la ironía situacional hay un distanciamiento entre el ironista y su víctima en tanto que en la parodia hay una fusión de dos textos.

La diferencia entre la ironía y la parodia es que esta última no se opone al contenido proposicional, no hay contradicción, pero al igual que la ironía el hablante no se compromete con sus palabras sino que estas imitan otra realidad conocida de lo que el emisor se ríe. “Ahí donde la ironía excluye la univocidad semántica, la parodia excluye la unitextualidad estructural”.<sup>18</sup>

La parodia supone una superposición de dos textos, es una síntesis bitextual, con la finalidad de marcar la diferencia más que la semejanza, que es esto último lo que la diferencia de otras formas de intertextualidad (la alusión, la cita y el pastiche).

La diferencia entre la parodia, la sátira y la ironía tienen que ver con: la posición, el grado de dificultad y de la localización textual; en el grado de visibilidad y en la integridad del signo lingüístico.

Para efectos pragmáticos (de codificación y decodificación) Linda Hutcheon propone un *ethos* que es definido por el grupo Mu de la siguiente forma: un estado afectivo suscitado en el receptor por un

---

<sup>18</sup> Linda Hutcheon, *op cit*; p.179.

mensaje particular y cuya cualidad específica varía en función de un cierto número de parámetros. “El *ethos*, será, pues, una respuesta dominante que es deseada y por último realizada por el texto literario.”<sup>19</sup>

La descripción de cada uno de los *ethos* es en el supuesto de que hipotéticamente se den en estado aislado. La ironía posee un *ethos* burlón con intención peyorativa. La sátira posee un *ethos* despreciativo, desdeñoso codificado más negativamente que el de la ironía, puesto que en el de la sátira se manifiesta en la presunta cólera del autor. Presenta una noción de irrisión ridiculizante con fines reformadores que es indispensable.

En cuanto a la parodia tiene un *ethos* marcado peyorativamente cuando se trata de la forma burlesca y el disfraz (trasvesti) como modos de una parodia “grotesca”. Existe además un *ethos* lúdico o neutro de la parodia, con grado cero de agresividad. Se menciona también en la parodia un *ethos* respetuoso, que parece más un homenaje que un ataque y afirma que más bien el *ethos* paródico debería definirse como no marcado ya que es valorable de diversas maneras.

Linda Hutcheon establece que es difícil que se encuentre el *ethos* de la ironía, la sátira y la parodia de manera independiente porque siempre hay interferencia de uno con los otros. De esta manera la ironía y la sátira coinciden más fácilmente en el polo irónico cuando se produce la risa amarga del desprecio.

---

<sup>19</sup> Hutcheon Linda, *op cit.* p. 180.

Mientras que entre la risa desdeñosa y el *ethos* despreciativo de la sátira se conserva la finalidad correctiva, en el polo opuesto de la ironía se encuentra la sonrisa del reconocimiento del lector que se da cuenta del juego paródico.

La parodia también puede presentar un *ethos* peyorativo, Freud “resalta la intención agresiva y defensiva de la parodia. Sólo en este sentido se puede considerar el burlesco literario y el disfraz (trasvesti) como una forma de parodia “grotesca”.<sup>20</sup>

Además en el caso de la parodia y la sátira se puede seguir dos direcciones posibles una es la que señala Genette con el género de parodia satírica que apunta a un blanco intertextual y que conduce a un desafío o a una provocación cínica, y por otro lado se tiene a la sátira paródica que apunta a algo fuera del texto pero que utiliza a la parodia como dispositivo estructural para llegar a su objetivo de corrección.<sup>21</sup>

Existe un momento en el que se entrelazan los tres *ethos* y es cuando los dos géneros literarios se alían y hacen uso del tropo irónico. Es donde la sátira y la parodia se hacen valer de la ironía, que desemboca en un reconocimiento de la intención “desinflante” del autor, en relación con los planos literario y social.

---

<sup>20</sup> Linda Hutcheon, *op cit*; p. 182.

<sup>21</sup> *Ibid*; p. 185.

En cuanto a la caricatura y lo grotesco, sus puntos de contacto con la parodia son numerosos: los tres se combinan con frecuencia, se apoyan recíprocamente, y se complementan para crear un todo orgánico.

### **3.1.3 Para identificar a la parodia, la sátira y la ironía**

Para comprender y encontrar la presencia de la parodia, la sátira y la ironía en algún texto se necesitan algunos requisitos de los que ya habíamos hablado, las competencias del lector y su interpretación de la intención. Asimismo Catherine Kerbrat - Orecchioni menciona una triple competencia para el lector: la lingüística, la genérica e ideológica.

La competencia lingüística tiene un papel principal en la ironía, ya que el lector tiene que descifrar lo que está implícito, además de lo que está dicho. En los géneros literarios estará presente sólo si usan al tropo irónico como vehículo retórico.

Para la competencia genérica es necesario que el lector cuente con un conocimiento de las normas literarias y retóricas que constituyen el canon, la herencia institucionalizada de la lengua y literatura. Este conocimiento permite que el lector identifique cualquier desvío de las normas.

En la competencia ideológica que tiene que ver con que el lector debe estar al corriente en las cuestiones sociales, para ser actualizadas por él y que se pueden retomar de manera satírica, paródica o irónica, de lo contrario la correcta lectura del tropo y de los géneros no se llevará a cabo.

Sin embargo en la parodia se debe de tomar en cuenta intenciones del autor la de agresión y seducción. En el caso de la parodia, es posible hablar de una posición irreverente o sádica del autor frente al texto parodiado, que no puede más que permanecer impotente ante los recursos contra las violaciones intertextuales que presenta el codificador paródico. Por lo tanto la seducción tiene que ver con el lector; pues es una demanda de complicidad y de convivencia entre el autor y el lector.

En cuanto a la explicación básica para la parodia en un plano pragmático se consideran no como un alejamiento de la norma, sino como un recurso de la comunicación normal y ordinaria, entendiendo como comunicación una modificación más o menos controlada; tanto en la información como en los efectos causados.

La comprensión de la parodia se logra desde el principio cuando el lector confecciona una interpretación coherente con el principio de pertinencia <sup>22</sup> intentando conseguir la mayor cantidad de efectos cognitivos, identificando los elementos evocadores de la obra anterior, del género o el personaje al que alude el autor.

---

<sup>22</sup> Principio de pertinencia considerado como el criterio rector del proceso de la comprensión, el que guía la inferencia, que permite la identificación del contenido explícito e implícito de una elocución.

Para Linda Hutcheon, en *Una teoría de la parodia* asevera que la parodia moderna no es parasitaria, tampoco enemiga de la creatividad y de la originalidad. La parodia es una forma de imitación que se caracteriza por una inversión irónica, no siempre a costa del texto parodiado. En el siglo XX la parodia no se limita al carácter de deconstrucción y se constituye, hoy en día, en una de las mejores maneras de construcción formal y temática de los textos.

La parodia, por supuesto, se aleja en ese sentido del papel de desnudar y reconstruir una vez que adquiere una finalidad, cada vez más didáctica, con su mirada proyectada sobre la enseñanza del arte y de la crítica. De ahí se enuncia una doble perspectiva para la parodia que se explícita, simultáneamente como estructural y pragmática.

### **3.2 Análisis del personaje Mauricio Galán**

El siguiente modelo de análisis es generado a partir de puntos referidos por Aurora Pimentel, Madeleine Di Maggio y Francesco Casetti en cuanto a los personajes, y en la intertextualidad se toman algunos aspectos de Lauro Zavala, por considerarlos necesarios y adecuados para la interpretación.

Como primer paso se fragmentará el filme en secuencias (contenidas dentro del anexo) de las que se seleccionan sólo las que son consideradas más útiles para el análisis donde se infiera la presencia de la parodia, la

ironía y la sátira. Se identificará los minutos y segundos en los que se refiere a ellas citado delante de cada caso.

Se describirán los rasgos generales del personaje: su pasado, su presente, su vida personal y también cómo interactúa el personaje como persona, como rol y como actante, en un proceso señalamientos para detectar las presencias que parodian la figura del don Juan en el filme *Don Juan 67*, a través del análisis del personaje.

Otro de los puntos importantes a señalar son la presencia de elementos intertextuales y su relación ya sea con la obra literaria o filme, así como la función que desempeña en la cinta que se analiza. Finalmente se tratarán algunos puntos que concluí a partir de la interpretación y el análisis.

Para iniciar se partirá de las características del nombre del personaje a tratar Mauricio Galán que si bien el nombre es como cualquier otro el apellido Galán trae consigo una significación en referencia de los atributos de su identidad. Ya que es conocido como galán aquel hombre atractivo y seductor.

En cuanto al pasado de Mauricio Galán no hay muchas ocasiones dentro del relato que expresen aspectos sobre su pasado, ya que en sólo dos secuencias se tiene oportunidad de vislumbrar cuestiones que tengan que ver con sus antecedentes.

En la segunda secuencia cuando platica con Linda en un yate, a la que le comenta con orgullo que su padre es también un mujeriego, que vive en Europa y que se dividieron los mercados para evitar la competencia.<sup>23</sup> Este diálogo manifiesta una separación de su padre porque ambos se dedicaban a una vida de conquistadores y se puede intuir que él que posee la fortuna no es Mauricio sino el padre, además supone una presunta herencia a su modo de vida y valores.

En la secuencia nueve también se mencionan rasgos de su pasado en su visita al psicoanalista, donde habla sobre su madre que jamás conoció y sobre una iniciación temprana a las artes amatorias. (41'46")

En cuanto a la ausencia de la madre es la primera coincidencia con el personaje literario, pues don Juan tenorio también tiene una madre ausente la cual no se menciona en el texto. Esta ausencia de la madre puede dar al personaje una respuesta de su incansable búsqueda de la mujer para cubrir esa falta.

Para establecer el presente del personaje, Mauricio Galán es de posición económica acomodada que no trabaja, pues dice que se dedica a "las labores propias de su sexo" (40'00"), lo que resulta ser una ironía ya que si tomamos en cuenta el rol social del hombre tradicional de aquellos años, pues era el de proveedor, el que trabaja y el sustento de una familia.

---

<sup>23</sup> Vease en *Don Juan 67*. Dir. Carlos Velo. Prod. Angélica Ortiz, Productora Libra, 1966. Dur. 83min.Min 6'01". De ahora en adelante se citará los minutos y segundos del filme dentro del texto.

De acuerdo con lo anterior existe una contradicción entre lo que se dice y lo que realmente es.

También no se sabe tampoco si es profesionalista pues su ideal en la vida, según sus palabras, es “sobrepasar las hazañas del gran Casanova y borrar de la historia a don Juan”. (41’06”)

Es un soltero otoñal, que pasa su tiempo en el golf, en el hipódromo, en bares, en su yate en Acapulco, que disfruta de la conquista de diferentes tipos de mujeres. No tiene amigos hombres por considerarlos una competencia para llevar a cabo su objetivo.

En la secuencia cinco se encuentra en el bar con la viuda negra y le comenta que “el matrimonio es la tumba del amor” (18’20”) y del mismo modo, cuando Alicia en el hipódromo le pregunta por qué si sabe tanto de las mujeres no se ha casado; a lo que él contesta que precisamente por ese motivo no lo hace (35’34”). Ambos momentos definen la posición del personaje ante el matrimonio y que a pesar de esta situación es perseguido por las mujeres pues para ellas representa un reto el conquistarlo y casarse con él.

Por otro lado a pesar de que nunca se ve en el personaje una clara devoción católica, al escuchar algunos diálogos se puede suponer que aunque no practica una religión tiene conocimiento de la doctrina católica. De esta manera sólo hace uso de ella para tratar de convencer a Gloria para que regrese con su marido y no lo comprometa con un matrimonio.

Asimismo lo hace con Alicia a la que trata de conquistar mostrándose como religioso para acercarse a ella y lograr engañarla.

Mauricio Galán es el personaje destinado a salir en las páginas de sociales, su mundo es el de la pretensión cosmopolita, personaje urbano que viste de manera elegante, como en el don Juan literario entregado a los placeres, con una vida superflua y sin complicaciones.

Kierkegaard distingue tres esferas de la existencia: la estética, la ética y la religiosa. “La esfera estética se caracteriza por la ingenuidad que busca la felicidad en los bienes inmediatos de la vida, propia del hombre que se entrega, sin más, al placer, como don Juan o al logro opuesto en la jerarquía de los valores efectivamente vigentes en una sociedad dada”<sup>24</sup>

### **3.2.1 Análisis por secuencia**

En la primera secuencia Mauricio Galán juega golf con una francesa. Aquí se pueden observar algunos aspectos que nos describen al personaje; nos dan los primeros indicios del nivel económico que tiene gracias al deporte que practica y a su atuendo elegante y a la moda.

El nivel social que presenta es compartido con el de don Juan literario, aunque se trate de diferentes momentos históricos, se muestra en los personajes que hacen uso del despilfarro y le dan poca importancia al

---

<sup>24</sup> Portilla, Jorge, *op cit*, p. 79.

dinero, pues éste es solo un medio que les facilita tener una posición de poder.

A través del diálogo que presenta Mauricio Galán, cuando está con la francesa donde dice que “de acuerdo con sus teorías hay que acabar con la mujer... pero despacito”, así como las posteriormente utilizadas “te voy a hacer pedazos, “te traigo muerta”, ponen de manifiesto que las mujeres fungen como adversarios en su vida pues ellas son el medio para conseguir su ideal. Además da cuenta de su posición machista pues se otorga un lugar de superioridad ante las mujeres.

En la misma secuencia nos participa de un rechazo completo a casarse ya que en el momento en que la francesa le pide matrimonio, Mauricio Galán sale huyendo, característica similar a don Juan Tenorio, pues en su caso; cuando este cumple el objetivo de la burla, huye de la misma manera, pero en su caso es porque ya no encuentra atractivo alguno en la mujer conseguida.

En todas las ocasiones en que Mauricio Galán huye pronunciará la frase “casarme ¿yo? Prefiero la muerte” (04’52”). Suele usarla en el momento en que alguna de sus mujeres le expone el interés de casarse. Esta frase es la intriga de predestinación del destino del personaje, de la cual se hablará más adelante.

Para la segunda secuencia se prepara una trampa al espectador pues después de ver huyendo a Mauricio Galán diciendo que prefiere la muerte antes que casarse se abre la toma en su boda con Linda generando en el receptor un desconcierto y cuestionamientos a partir de una imagen que resulta contradictoria con lo antes visto.

El término de dicha secuencia se da cuando en Acapulco llega el padre de Linda a desenmascarar a Mauricio Galán y ocurre un enfrentamiento, el que coincide en ambas obras literarias, *El burlador de Sevilla y Don Juan Tenorio*, en las que hay un altercado con el padre tanto de doña Ana, como de doña Inés. En esta ocasión también Mauricio Galán sale huyendo en el momento en que el padre de Linda le exige que se case con su hija.

En este caso Mauricio Galán emula las huidas de James Bond al escapar en lancha, en un paracaídas y después caer en un jeep al lado de una mujer. Este es uno de los elementos intertextuales de manera cinematográfica.



1. Persecución de Mauricio Galán en Acapulco



2. Huida de Mauricio Galán al estilo James Bond

Para la tercera secuencia se ve al personaje en su departamento el que con tono irónico comenta: “qué aburrido es ser un *play boy*”, (14’35”) aludiendo a un personaje cinematográfico pero que pertenece a la evolución de la figura tradicional del don Juan. Se realiza en tono irónico pues entre las actividades de Mauricio Galán sólo existen paseos en yate, jugar golf, ir a centros nocturnos, apostar en el hipódromo y conquistar mujeres, actividades que se consideran exclusivamente de entretenimiento.

En la misma secuencia se muestra el rasgo característico de la modernidad que se expresa a través de toda la cinta, ya que de acuerdo con su clase acomodada, el personaje posee lo último en tecnología mostrando las puertas de su colección de fotos, del closet, y del bar con dispositivos automáticos. Además posee un teléfono que tiene un mecanismo de proyección para observar a Malena mientras habla con ella; además cuenta con un auto modelo especial que contiene un bar integrado y perfume para seducir a sus mujeres.

También se puede mencionar que esta modernidad mostrada en la cinta es reflejo del momento histórico y económico en el que se encontraba México ya que en la década que se realizó la cinta estaba presente el llamado modelo estabilizador implementado por el gobierno y que generaba una industrialización, un avance tecnológico y cierta estabilidad económica.

Mientras está en el bar con la viuda Malena; Mauricio Galán dice que “presiente que le quedan 60 o 70 años de estar en actividad, por lo menos violentamente” (17’39”), lo cual nos da como indicio que no piensa en la muerte o que al menos la vislumbra de manera lejana. Lo mismo sucede en el Burlador de Sevilla, ya que cuando se le mencionaba a don Juan Tenorio que podría pagar sus engaños en la muerte él respondía; qué largo me lo fiáis.

Para la sexta secuencia en la que se ve enredado con una mujer viuda, una mujer casada y una bailarina cubana, dan cuenta de la variedad de mujeres a las que don Juan Tenorio y Casanova de la misma manera conquistan y abandonan.

Se acentúa la variedad de elección teniendo romances con una noruega, una nana y una catequista moralina; lo que realza su posición, ya que no le importa el estrato social, la profesión o la nacionalidad de las mujeres que enamora, más bien lo importante es el número de engaños.

Nuevamente se aparece otra presencia ligada a la tradición literaria puesto que don Juan Tenorio de la misma forma no le importaba la clase social de sus mujeres, su principal objetivo era burlar en mayor número.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> *Vid. Supra.* Sobre sus obras, p.11.

La secuencia de la que se habla se inicia cuando Mauricio Galán invita a Raquel a su departamento, posteriormente lo vemos con Dimas, que prepara todos los detalles para el encuentro, que actúa como su cómplice y ocasionalmente como su conciencia.

Cabe señalar que la figura de su mayordomo juega un papel importante, ya que dentro de la historia es su adyuvante en todas sus conquistas eligiendo la ropa, la loción, limpia sus espadas y prepara en su departamento el terreno del romance; ayuda a Mauricio Galán a realizar sus engaños, lleva su directorio personal, su colección de fotografías y lo sermonea en algunas escenas, pues trata de disuadirlo para que se retire de su vida inútil y disipada.

En la tradición literaria del don Juan se presenta un sirviente que también cumple con este rol. En el caso de *El burlador de Sevilla*, Catalinón será la conciencia y adyuvante del don Juan, mientras que en *Don Juan Tenorio*, Ciutti, que sólo cumple como ayudante sin jugar un papel moralizador.

Esta presencia del personaje como sirviente o mayordomo se conserva en la tradición literaria y en las muestras fílmicas. La presencia de dicho personaje y la de hermosas mujeres apoyan la imagen del don Juan. Por una parte Dimas admira las capacidades que tiene Mauricio Galán para seducir; mientras que las mujeres, las que siempre suelen ser hermosas,

deseadas y de diferentes estratos sociales, causan envidia y admiración de los otros. Que se manifiestan no sólo dentro de la pantalla sino fuera de ella.

Por otro lado la escenografía que tiene elementos de culturas clásicas como la griega en pinturas y estatuas, en la entrada hay un escudo con espadas colgado en la pared, obviamente como elemento que hace referencia a don Juan Tenorio y a la época caballeresca, también presenta elementos modernos como las lámparas, los muebles y por supuesto la puerta del bar que es automática.

En esta secuencia cuando se encuentra con la bailarina cubana, Raquel, a la que le enseña su colección de las *Memorias de Casanova*, único libro en su apartamento, que tiene en todas sus ediciones y donde se documenta para sus conquistas, a lo que podríamos suponer que no necesita ninguna otra instrucción para su vida de conquistador. (22'37")

En la escena en la que Malena está en el departamento con Mauricio Galán el predominio del color rojo es evidente, en el sillón en las cortinas, en el bar y en el vestido de Raquel, el cual genera una atmósfera de seducción y de pasión. En el mismo momento Mauricio Galán le dice que están solos como lo estaban Adán y Eva en el paraíso (23'11") mención que se puede relacionar con una clara insinuación al pecado, por aludir a la escena bíblica del pecado original.

Cuando Malena le ofrece una copa a Mauricio Galán en las puertas del bar está una figura griega tradicional en la que una mujer le da de beber a un hombre que está recostado, de la misma manera, reproduciendo la misma imagen se ve a Malena sirviendo una copa a Mauricio Galán. La imagen griega por supuesto que tiene algunas connotaciones con las fiestas u orgías en las que el vino, la comida y la promiscuidad abundaban. Del mismo modo en la escenografía del departamento hay una pintura de unos sátiros persiguiendo a unas ninfas, propios de la cultura griega.

En cuanto a la significación de los sátiros, eran seres mitológicos que formaban parte de la corte de Dionisio y se relacionaban con la danza, la música y el apetito sexual. La significación de los sátiros en dicha pintura se relaciona estrechamente con la personalidad de Mauricio Galán por ser también un perseguidor de mujeres y de manifestar un efervescente apetito sexual.

Otro de los elementos que ayudan a ambientar la escena es la chimenea que se encuentra en el centro del departamento, que Malena baila alrededor de ella. Entre el predominio del color rojo, el baile, las pinturas y el fuego de la chimenea logran formar un ambiente de sexualidad.



3. Mauricio Galán y Raquel se disponen a tomar un trago en el bar que se encuentra oculto detrás de una pintura griega.



4. Raquel baila sensualmente alrededor de la chimenea

Posteriormente irrumpe Gloria; que pretende dejar a su marido y casarse con Mauricio Galán a lo que él le habla de religión y de ciertos principios morales que él no posee, y a los cuales ironiza con argumentos.

De pronto aparece el marido de Gloria y ésta tiene que esconderse en la recámara donde ya estaba escondida Raquel. Mauricio Galán logra engañar al marido de Gloria y no logra descubrir que su mujer se encontraba en el departamento.

Mauricio Galán, cuando se ve enfrentado al marido de Gloria muestra una actitud cobarde que parodia nuevamente la figura del don Juan, ya que tradicionalmente don Juan se distinguía por tener un gran valor para enfrentar sus pugnas por una mujer o por su honor.

Del mismo modo para convencer al marido de Gloria recurre a consejos de lo qué debe ser un buen marido, lo que resulta irónico porque Mauricio Galán no está casado, ni piensa hacerlo, por lo que no podría dar consejos de lo que es un buen marido.

Para la secuencia séptima Mauricio Galán está en el hipódromo con una mujer mientras que otras lo miran de lejos y comentan que ya lo conocen pues ha tenido algo que ver con cada una de ellas. Se nota por sus apuestas su gusto por el azar, lo que posiblemente puede ser una reminiscencia de la característica del gusto por el juego heredada de Casanova. Ahí mismo se encuentra Delia, la cual hace la primera referencia

de Mauricio Galán como don Juan al llamarlo de esta manera y al decidir darle una lección. (36'45")

Para la secuencia octava se abre la toma con una imagen con valor metaficcional en la que Mauricio Galán está leyendo una revista donde aparece él mismo en la portada y la cual se titula *Latin Play Boy*, haciendo nuevamente referencia al término del seductor moderno.

En el filme se presentan sucesos que ponen en riesgo el objetivo del personaje el cual entra en un proceso de degradación en el momento en que Delia en su afán de venganza se viste de plomero y coquetea con Mauricio Galán por lo que él se siente atraído y le preocupa que empiece a tener una tendencia homosexual, lo cual lo lleva a consultar a una psiquiatra y le recomienda conseguir una mujer virgen para formar un hogar.

El hecho de ser atraído por una persona del mismo sexo terminaría con su fama de seductor y no podría seguir en la búsqueda de su ideal. El coqueteo que hay entre Mauricio Galán y el plomero muestran una clara parodia del don Juan clásico que es heterosexual por excelencia.

En la escena en la que Mauricio Galán está con Delia disfrazada de plomero hay una toma en la que se ve en primer plano el tubo del desagüe que está goteando y Delia con Mauricio Galán en segundo plano platicando. El elemento del tubo del desagüe goteando puede interpretarse como la excitación de ambos ante una situación de seducción definiéndose

como un elemento de connotación sexual. Puesto que el director le da el lugar de importancia al tubo del desagüe y además lo hace más evidente mediante el sonido. (37'52")



##### 5. Mauricio Galán seducido por Delia vestida de plomero

Mauricio Galán conoce a una catequista para la onceava secuencia en donde ya en su auto deportivo modelo especial en el que también vuelve a aludir a la figura de *James Bond* por las características del auto pues tiene un bar integrado y diversos dispositivos para agradar y atrapar a la mujer que lo acompañe. (47'07")



6.Mauricio Galán y Alicia en su auto modelo especial.

Para conquistar a Alicia se vale de aparentar costumbres delicadas y de mostrarse religioso. Del mismo modo don Juan Tenorio seduce a doña Inés que es una joven a punto de profesar lo cual hace que la falta sea aún más grave por considerarse profana. Por supuesto que en el caso de Alicia no se trata de una mujer que se dedica enteramente a la religión pero de manera aparente se trata de una mujer devota y pudorosa.

En su primer encuentro Mauricio Galán y Alicia reproducen de manera similar la parte más conocida del cuento de *Caperucita roja y el lobo feroz*. En esta representación Mauricio Galán posee el rol de lobo

feroz, el cual es considerado como un animal cazador cuyas presas en este caso serían las mujeres. (48'07")

De la misma manera curiosamente en la penúltima secuencia Mauricio Galán viaja a un bosque en Avándaro y en alusión al lobo, muere a causa de un leñador como en la versión Alemana de *Caperucita Roja* de los hermanos Grimm. La figura del hombre lobo estaba relacionada en la época medieval con la brujería, con un sentido diabólico. Este sentido diabólico se presenta en la versión de *Don Juan Tenorio* pero en esta era a razón de sus costumbres y de su irreverencia a Dios.

Para la doceava secuencia Mauricio Galán lleva a cabo una reunión con una madre y una hermana que son falsas, con el supuesto propósito de comprometerse con Alicia; se trataba de "producir una impresión de una familia bien avenida, muy cariñosa y muy hogareña" (49'08"). En esta escena se realiza una sátira de la familia al sugerir un incesto cuando Mauricio Galán intenta seducir a su supuesta madre y hermana. De este modo el director en esta escena se burla, mediante la sátira, de las convenciones familiares y de los roles de la misma.

También se hace una sátira del machismo al ver a Mauricio Galán haciendo labores propias de la mujer, pues teje, plancha la ropa y cocina, pues se asume así mismo como un "hombre muy mujer de su casa". (49'21")

Además en las manifestaciones de Mauricio Galán que rayan en la homosexualidad no sólo satiriza al machismo sino también muestra una parodia, mediante el mecanismo de la sátira, de la imagen donjuanesca, la cual era heterosexual.



7. Mauricio Galán parodiando al don Juan tradicional en alusión a la homosexualidad

Otro de los aspectos durante la historia que ponen en riesgo el propósito del personaje es que en la secuencia, trece cuando dejan a un bebé en la puerta de Mauricio Galán con una nota que hace suponer que es hijo suyo. La presencia del bebé acabaría con la fama y las intenciones donjuanescas de Mauricio Galán de seguir con una vida mundana.

Del mismo modo la presentación de Mauricio Galán en el rol de padre pone de manifiesto otra parodia del don Juan, pues en la figura tradicional este jamás fue padre y muestra otra forma de poner en ridículo al personaje al no saber como tratar a un bebé, al sentirse en riesgo por él y al tratar de ocultarlo a toda costa. (58'30")

La secuencia número diecisiete se realiza en Avándaro en donde Mauricio Galán, Dimas y la niñera pretenden llevar al bebé para esconderlo. En dicha secuencia Dimas le confiesa a Mauricio Galán que hizo una promesa de matrimonio a nombre suyo a la mujer que comprobara ser la madre del bebé por lo cual llegan seis mujeres diciendo ser ellas las madres. Mauricio Galán al verse acorralado trata de huir pero éstas lo persiguen. (69'27")

Esta persecución está presente en la parte final de *El Burlador de Sevilla*, en donde don Juan Tenorio es perseguido por sus conquistas. Aquí en ambas obras hay un cambio de los roles ya que Mauricio Galán y Don Juan Tenorio después de ser los perseguidores de mujeres cambian su rol para ser los perseguidos y el objeto de deseo de las mujeres.

Finalmente todo se aclara cuando llega la novia de Dimas reclamando al bebé como su hijo. De manera inmediata llega Delia vestida de plomero y trata de seducir a Mauricio Galán pero en ese momento llega la abogada quien interrumpe y se da un altercado entre ambas mujeres por el don Juan.

Mauricio Galán intenta escapar colgándose de una liana pero termina estrellándose con un árbol y muere, mientras desde el balcón se encuentra Dimas diciendo “adiós don Juan” (77’23”). Ésta es la segunda ocasión dentro del filme en que otro personaje lo llama don Juan.

En la última secuencia, se observa a Mauricio Galán en una barca a lado de una mujer que después se muestra como la muerte, pues trae con ella una guadaña y en la barca escrito RIP, a pesar de ello trata de enamorarla diciendo el verso más conocido de la obra de Don Juan Tenorio:

¿No es verdad ángel de amor  
que en esta apartada orilla  
más pura la luna brilla  
y se respira mejor?

Enamorar y besar a la muerte se podría interpretar como una última reacción cínica e irreverente, pues se pensaría que el don Juan seguiría con sus costumbres aun después de muerto y que ni su destino funesto pudo acabar con él.



#### 8. Mauricio Galán enamorando a la muerte

El castigo del que se habla en *El burlador de Sevilla* para don Juan Tenorio, tiene que ver con la muerte como se muestra *Don Juan 67*, pero a partir de la siguiente cita textual que puede definir el final de Mauricio Galán en el infierno.

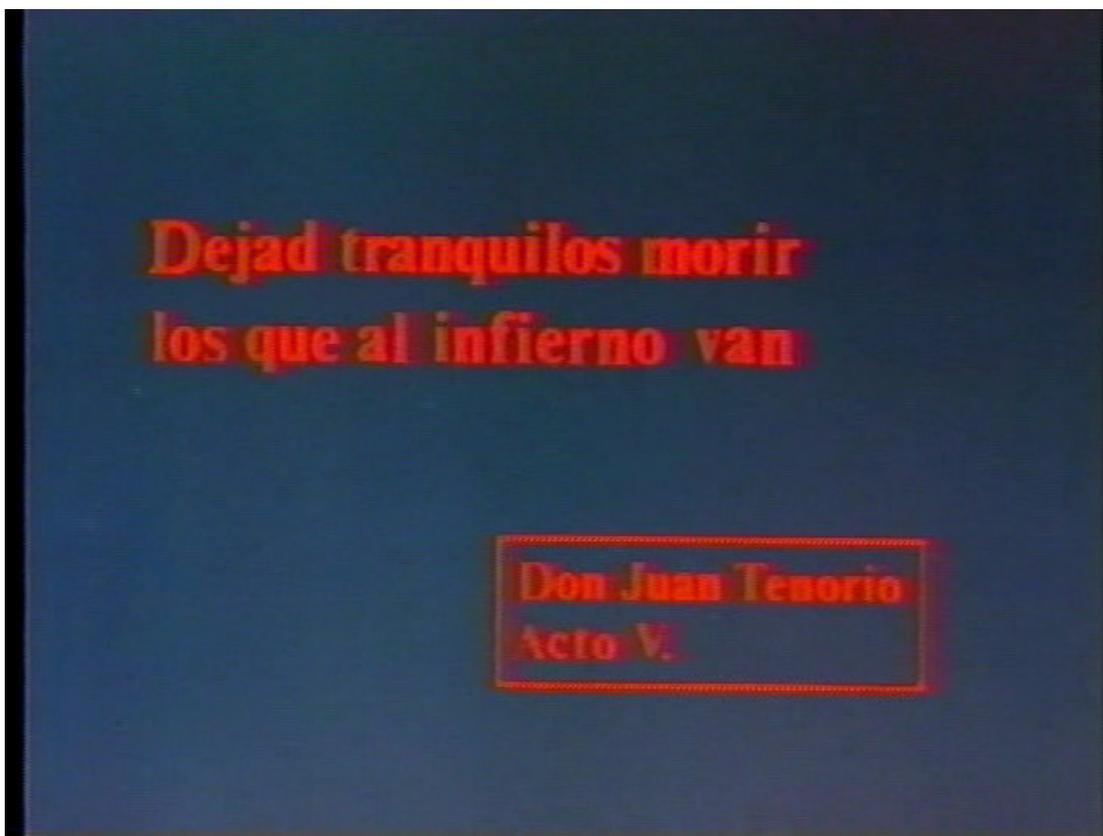
“Dejad tranquilos morir

los que al infierno van”

Hay una diferencia entre este texto citado por el filme y el que aparece en la obra literaria que es el siguiente:

“Dejad tranquilos yacer  
a los que con Dios están”<sup>26</sup>

El cambio que se realiza entre la palabra Dios y el infierno presupone una intención del realizador de la cinta, ya que está generando un juicio a partir de una cita textual y posiblemente condenando así a Mauricio Galán al infierno.



---

<sup>26</sup> Zorrilla, José, *op cit.* p.245.

Lo anterior son unas claras muestras de intertextualidad por tratarse de una cita y de una alusión que manifiestan una presunta intención del filme para que al final se aclare de manera referencial su diálogo con el texto literario y como si no hubiese quedado claro, lo hacen en voz de Mauricio Galán para hacer manifiesta una presencia evidente a la obra referida, lo cual nos hace determinar que no sólo se trata de una parodia del personaje del don Juan, sino que posiblemente lo sería del texto.

En las manifestaciones intertextuales mencionadas se tratan relaciones explícitas ya que el espectador identifica de manera natural la obra literaria a la que se hace referencia, en estas relaciones no requiere de un esfuerzo desmedido del receptor y se puede suponer que la presencia de éstas al final de la cinta sirven para confirmar por parte del director que se trata de una película basada en la tradición del don Juan.

De la misma manera se cuenta con relaciones intertextuales implícitas que son presentadas a lo largo del filme a través de la parodia del don Juan que realiza Mauricio Galán, y de los momentos dentro del relato fílmico que coinciden con la obra literaria.

Asimismo estas relaciones son presentadas de modo estratégico ya que permite que el espectador encuentre las presencias para que pueda definir la procedencia literaria de la cinta a lo largo de ella y que al final se confirme.

Con respecto a lo anterior, el filme nos indica su referencialidad desde el título: *Don Juan 67*; la mención al don Juan nos predispone para intuir la presencia de un personaje que posiblemente se dedicará a conquistar mujeres y a abandonarlas, eligiendo como punto de partida las obras literarias y los supuestos ideológicos y sociales que carga la tradición tanto literaria como fílmica.

El manejo del título, dando preferencia al don Juan por encima del de Mauricio Galán o de sus aventuras muestra que lo más importante es la referencialidad a este personaje.

En cuanto al 67 señala el año en el que se presenta en exhibición la cinta y que permite dar una consideración del don Juan moderno, o por lo menos pretendiendo ser el más actual.

Se presenta desde el inicio del filme una intriga de predestinación al destino del personaje, pues cuando Mauricio Galán dice que prefiere morir antes que casarse, ya que al final de la cinta, huyendo del matrimonio choca con un árbol y muere cumpliéndose su destino manifiesto desde la primera escena.

Coincidiendo nuevamente con las obras literarias en las que al final el don Juan tiene un destino funesto y que en Don Juan 67 se muestra implícita la idea de una inmortalidad de la figura donjuanesca pues trata de conquistar a la muerte después de muerto.

### **3.2.2 El personaje de acuerdo con los elementos de Francesco Casetti**

Francesco Casetti propone un análisis de personaje a partir de mostrarlo como persona, como, como rol y como actante. Como persona, Mauricio Galán posee una posición acomodada, por lo cual no quiere ni necesita trabajar, ya que su única finalidad en la vida es sobrepasar las hazañas de Casanova y borrar de la historia al don Juan.

Es un hombre maduro solterón, que no sólo no le interesa el matrimonio sino que le tiene aversión, que es capaz de valerse de cualquier artimaña para conseguir su objetivo, es conocido y deseado por muchas mujeres, pretencioso, cínico, narcisista, fetichista, que posee cierto sentido del humor, hedonista, soberbio, machista, da indicios de conocer la religión católica y de disfrutar el placer de lo mundano.

Mauricio Galán es un personaje plano, con el mismo comportamiento hasta el final, no presenta ningún cambio en su psicología ni tampoco ninguna complejidad en la misma.

Desde el inicio del filme tiene el mismo objetivo y muere con él. No presenta conflictos en su interior y aunque existe un posible momento de degradación el personaje no lo refleja con dramatismo por la naturaleza del género de comedia, antes bien se utiliza como oportunidad para provocar nuevas situaciones.

Para definir el rol del personaje podemos mencionar que se trata del clásico don Juan que no pretende ningún compromiso, que no se enamora, que su única función en la vida es conquistar a cuanta mujer se le aparezca. Es un personaje que disfruta de su posición económica dedicándose a una vida parasitaria y no le importa lo que tenga que invertir en alguna treta para engañar a una mujer.

Se percibe como un personaje activo pues en torno a él gira la acción, en todas las secuencias está presente, no existe ninguna historia alterna o paralela, es una historia lineal que sólo describe las aventuras de un don Juan sin preocuparse por detallar nada más, pues el personaje, Mauricio Galán, parece ser lo más importante, aunque más bien sería la figura del don Juan expresada en él.

Por la importancia que la cinta concede al personaje, le otorga la característica de personaje influenciador pues es él quien provoca las acciones, los comentarios, las emociones en los otros personajes. Todo lo que sucede es generado por él en la búsqueda de su ideal.

Mauricio Galán convence a las mujeres para llevarlas a su departamento; también convence a Gloria y a su esposo de no separarse; así mismo él es quien toma la decisión de llevar al bebé a Avándaro; entre otras secuencias en dónde lo que pone en acción a los demás personajes son las acciones del protagonista.

Se trata igualmente de un personaje modificador que trabaja en función de su propósito, generando situaciones que parecerían repetitivas pero que en realidad el número de las conquistas cuenta en función de su legitimación como don Juan.

Se presenta como un personaje protagonista que tiene los elementos del relato a su disposición puesto que los personajes, la narrativa y el entorno sólo están colocados de manera tal que apoyan su imagen que lo mantienen y lo consolidan para su desarrollo.

Cuando el personaje se distingue como actante, basado en una terminología narratológica, es el elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta avance. En este caso Mauricio Galán se muestra como el sujeto que se mueve hacia el objeto para conquistarlo que en este caso sería su ya determinado deseo de consagrarse por encima de Casanova y de don Juan.

Aunque también se aclaró que después de ser el perseguidor de un objeto, cambia su rol actancial por el de ser el objeto del deseo de las mujeres que él perseguía y que afirman ser las madres del bebé.

Las mujeres a las que seduce serían solamente el medio para llegar a su objetivo y es en ellas donde actúa con situaciones que él mismo genera a través de la manipulación el engaño o la farsa. Obteniendo así en cada conquista una retribución por aumentar en número sus conquistas y estar más cerca del objeto, aunque al final exista una punición a través de la muerte.

En el caso de Dimas, el juez, la madre y la hermana falsas se toman como adyuvantes, por proporcionar facilidades al sujeto en este caso, Mauricio Galán, para conseguir el objeto. El caso de Dimas, como ya se señaló está presente tanto en la tradición literaria como en la cinematográfica afirmándose como uno de los rasgos que se han conservado y que ya son imprescindibles en una narrativa en la que intervenga un don Juan.

## Conclusiones

La figura del don Juan ha sufrido una serie de transformaciones a lo largo de la historia, primero se presentó en la literatura sin imaginar que al darse a conocer en otras culturas tomaría varias formas, idiomas y costumbres.

De esta manera abordó el teatro casi desde su creación en donde ya contaba con rostro, cuerpo y una voz. Al mismo tiempo gracias a la invención del cinematógrafo fue retomado en varios filmes pero ahora presenta la gran ventaja masificadora.

Dentro de los ejemplos donjuanescos en este trabajo se muestra al personaje Mauricio Galán, quien es un modelo de esta figura en el cine mexicano. Sin embargo, este personaje es abordado de una manera paródica que da indicio de características no sólo del personaje en su transformación dentro del cine sino también de los rasgos de la imitación humorística donde hace uso de la burla y de elementos intertextuales para poder codificarlo como un don Juan.

Dentro del filme se hacen varias alusiones a la obra literaria pero al tratarse de una cinta en la que toda la acción gira en torno del personaje éstas actúan de manera lúdica en favor de confirmar y apoyar al personaje.

A través de este recorrido por las secuencias del filme y las características del personaje, podemos observar las concurrencias o presencias del texto literario en el texto cinematográfico, la presencia de la sátira y la ironía en función de la parodia del personaje donjuanesco.

Es tal vez la forma caricaturizada del don Juan basada en el ridículo para su fin cómico, con un disfraz de *play boy* a la mexicana y la trasgresión hacia la obra literaria que se manifiesta a partir de quien recrea el filme y el personaje.

Mauricio Galán, a través de una imitación humorística, se conforma como un personaje más que alude a la figura del don Juan que satiriza la imagen de la familia, el matrimonio y la religión, hace ironías sobre los principios morales y familiares que puede tener un don Juan y que en función de parodiar la figura don Juanesca se muestra como padre de un bebé, un cobarde y homosexual.

Al definirlo como parodia no sólo se señaló la fusión de ambos textos, de las similitudes en el relato y en el personaje, sino que para identificarlo como tal hay que establecer las diferencias que en el caso de Mauricio Galán son mostradas a partir de la ironía y la sátira del homosexual, el machista y el padre de un bebé.

De esta manera el texto serio, consagrado estéticamente es parodiado a partir no sólo de la manifestación del personaje sino también del engarzamiento del texto anterior con el nuevo.

La parodia, la ironía y la sátira son elementos propios de la comedia y de la estética posmoderna que en esta cinta están en función del género y del mensaje. Que si bien la historia y los personajes son sencillos, éstos elementos hacen que la cinta exija ciertas competencias del espectador que permitan notar la referencialidad y la manera en como se conjugan.

Aunque Mauricio Galán no presente capa y espada, sus acciones y sus relaciones con los otros personajes, van definiendo a lo largo de la cinta las presencias paródicas de la figura donjuanesca.

Es imprescindible la presencia de los elementos intertextuales para configurar no sólo al personaje Mauricio Galán como parodia del don Juan sino posiblemente al filme como una parodia de *Don Juan Tenorio y el Burlador de Sevilla*, o como un homenaje a estas obras. A pesar de que no es el objetivo de este trabajo se queda como apreciación sugerida.

De esta manera se concluye que Mauricio Galán es una muestra de la parodia del don Juan que continua con una tradición que pasa de la literatura, al teatro y de éste al cine revistiéndolo de sus propias características generando personajes nuevos que aluden a través de la parodia a figuras que conservan, a pesar del tiempo, a personajes que en ocasiones están cada vez más desdibujados de su estructura inicial.

## ANEXO

**Intérpretes de *Don Juan 67***: Mauricio Garcés (Mauricio Galán), David Reynoso (Dimas), Irma Lozano (Delia), Alicia Bonet (Alicia), Maura Monti (Malena), Norma Mora (Linda), Isela Vega (Carmen), Martha Navarro (abogada), Tere Vale (Raquel), Eva Norvid (Helga), Graciela Lara (Gloria), Evangelina Elizondo (la “mamá”), Linda Fenger (francesa), Queta Lavat (señora González). Diana Trillo (Lorena), Cynthia Mandan (Laura), Gloria Murguía (Sonia), Raquel Olmedo (Georgina), Lynn Karol (Diana), Lina Marín (Nana), Pamela may (la muerte), Hortensia Santoveña (portera), Carlos León (marido de Gloria), Mario Sevilla (señor Corchera, padre de Linda), Jéssica Murguía (Belén), Norma Lazareno, Carlos Bravo y Fernández Carl-Hillos (falso juez).

## Fragmentación por secuencias

Número de la secuencia	Trama	Minutos de inicio y término.
1	Mauricio Galán juega golf con una francesa	Min 3'10'' al 5'10''
2	Mauricio Galán se casa y en su luna de miel es descubierto su falso matrimonio por su suegro	Min 5'04 al 10' 49''
3	Mauricio llega a su departamento se encuentra con la señora González y su hija Delia	Min 10'50 al 13'38''
4	Mauricio resuelve problemas cotidianos y se cita con Malena para cenar	Min 13'39'' al 17'10''
5	Mauricio Galán y Malena cenan en un cabaret pero él decide conquistar a Raquel	Min 17'11'' al 20' 31''

Número de la secuencia	Trama	Minutos de inicio y término.
6	Mauricio se encuentra con Raquel en su departamento aunque más tarde llega Gloria y su esposo	Min 20'32" al 33'44"
7	Mauricio Galán está en el hipódromo, se encuentra con Lorena mientras que otras mujeres lo observan	Min 33'45 al 36'50"
8	Mauricio Galán es seducido por Delia vestida como plomero	Min 36'51" al 40'49"
9	Mauricio Galán visita al psiquiatra.	Min 40'50" al 43'01"
10	Mauricio Galán conquista a una corredora de autos y la lleva a su departamento	Min 43'02" al 45'28"
11	Mauricio conoce a Alicia, una catequista	Min 45'29" al 49'02"
12	Mauricio hace una reunión con una madre y hermana (falsas), para	Min 49'03" al 57'47"

	comprometerse con Alicia	
Número de secuencia	Trama	Minutos de inicio y término
13	Mauricio trata de averiguar quién es la madre del bebé que llegó a su casa	Min 57'48'' al 61'05
14	Mauricio, su abogada y Dimas planean llevar al bebé a Avándaro	Min 61'06'' al 64'36''
15	Mauricio Galán llega a Avándaro	Min 64'37'' al 66'25''
16	Mauricio Galán es sermoneado por Dimas	Min 66'26'' al 68'34''
17	Mauricio es perseguido por sus mujeres	Min 68'35'' al 77'34''
18	Mauricio se encuentra con la muerte	Min 77'35'' al 78'30''

## Filmografía de Mauricio Garcés

1. *La muerte enamorada*, México, 1950. **Director.** Ernesto Cortázar. **Argumento:** Ernesto Cortázar y Fernando Galiana. **Adaptación:** Ernesto Cortázar y Jaime L. Contreras. **Intérpretes:** Miroslava, Fernando Fernández, Esperanza Issa, Jorge Reyes, Eufrosina García, Salvador Quiroz, Manuel Sánchez Navarro.
2. *El señor gobernador*, México, 1950. **Director:** Ernesto Cortázar. **Argumento y adaptación:** Ernesto Cortázar y Jaime L. Contreras. **Intérpretes:** Luis Aguilar, Rita Macedo, Mauricio Garcés, Salvador Quiroz, Nora Veryán, Armando Velasco, Emilio Brillas.
3. *Por querer a una mujer*, México, 1951. **Director:** Ernesto Cortázar. **Argumento y adaptación:** Ernesto Cortázar y Jaime L. Contreras. **Intérpretes:** Pedro Armendáriz, Rita Macedo, Tito Junco, Mauricio Garcés, Conchita Gentil Arcos, Víctor Alcocer, María Gentil Arcos.
4. *Radio patrulla*, México, 1951. **Director:** Ernesto Cortázar. **Argumento y adaptación:** Ernesto Cortázar y Jaime L. Contreras. **Intérpretes:** David Silva, Emilia Guiú, Arturo Soto Rangel, José Muñoz, Arturo Martínez, Mauricio Garcés, Ramón Bugarini, Rogelio Fernández.
5. *Cómicos de la lengua*, México, 1956. **Director:** Fernando Cortés, **Argumento:** Carlos León y O Jasón. **Adaptación:** Fernando Cortés y Fernando Galiana. **Intérpretes:** Adalberto Martínez *Resortes*, Martha Valdés,

Delia Magaña, Mauricio Garcés, Américo Caggiano, Eduardo Alcaraz, Guillermo Hernández.

6. *Préstame tu cuerpo*, México, 1957. **Director:** Tulio Demicheli. **Argumento y adaptación:** Alfredo Varela Jr. **Intérpretes:** Silvia Pinal, Manolo Fábregas, Prudencia Grifell, Julio Villareal, José Gálvez, José Luis Menéndez, Gloria Mestre, Mauricio Garcés.

7. *Cuando ¡Viva Villa! es la muerte*, México, 1958. **Director:** Ismael Rodríguez. **Argumento:** Ismael Rodríguez. **Adaptación:** Ismael Rodríguez, Rafael A. Pérez, José Luis Celis y otros. **Intérpretes:** Pedro Armendáriz, Alma Rosa Aguirre, Carlos López Moctezuma, Humberto Almazán, Elda Peralta, Fernando Wagner, Luis Aragón, José Chávez Trowe, Mauricio Garcés.

8. *Mientras el cuerpo aguante*, México, 1958. **Director:** Gilberto Martínez Solares. **Argumento:** Oscar Luis Massa. **Adaptación:** Gilberto Martínez Solares. **Intérpretes:** María Victoria, Blanca de Castejón, Carlos Riquelme, Alfonso *Pompin* Iglesias, Nacho Contla, Rafael Alcayde, Nicolás Rodríguez, Mauricio Garcés, Consuelo Monteagudo.

9. *El joven del carrito*, México, 1958. **Director:** René Cardona. **Argumento:** Gregorio Walerstein. **Adaptación:** Pancho Córdova. **Intérpretes:** Antonio Espino *Clavillazo*, Maricruz Olivier, Rodolfo Landa, Oscar Pulido, Carlos Márquez, Mauricio Garcés, Miguel Suárez.

10. *La estrella vacía*, México, 1958. **Director:** Emilio Gómez Muriel. **Argumento:** Luis Espota. **Adaptación:** Julio Alejandro y Emilio Gómez Muriel. **Intérpretes:** María Félix, Tito Junco, Carlos López Moctezuma, Enrique Rambal, Ignacio López Tarso, Ramón Gay, Carlos Navarro, Rita Macedo, José Luis Jiménez, Mauricio Garcés, Rosa Elena Durgel.

11. *Los hermanos diablo*, México, 1959. **Director:** Fernando Méndez. **Argumento y adaptación:** Alfredo Salazar. **Intérpretes:** Rafael Baledón, Abel Salazar, Mauricio Garcés, David Reynoso, Carlos Nieto, Dacia González, Guillermo Rivas.

12. *El renegado blanco*, México, 1959. **Director:** Fernando Méndez y Chano Urueta. **Argumento y adaptación:** Alfredo Salazar. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Abel Salazar, Rafael Baledón, Martha Roth, Luis Aragón, René Dumas, Begoña Palacios, Carlos Nieto, Guillermo Rivas.

13. *Venganza apache*, México, 1959. **Director:** Fernando Méndez. **Argumento y adaptación:** Alfredo Salazar. **Intérpretes:** Rafael Baledón, Abel Salazar, Mauricio Garcés, Guillermo Cramer, David Reynoso, Ula Jensen, Ángel Di Stefani, Eduardo Bonada.

14. *Una bala es mi testigo*, México, 1959. **Director:** Chano Urueta. **Argumento y adaptación:** Ramón Obón. **Intérpretes:** Gastón Santos, Rita Macedo, Mauricio Garcés, Jaime Fernández, Pedro de Aguillón.

15. *La llorona*, México, 1959. **Director:** René Cardona. **Argumento y adaptación:** Adolfo Torres Portillo. **Intérpretes:** María Elena Márquez,

Eduardo Fajardo, Luz María Aguilar, Carlos López Moctezuma, Mauricio Gracés, Erna Martha Barman.

16. *Los resbalosos*, México, 1959. **Director:** Miguel M. Delgado. **Argumento:** José María Fernández Unsaín. **Adaptación:** Alfredo Varela Jr. **Intérpretes:** Antonio Badú, Mauricio Garcés, Annabelle Gutiérrez, Fernando Soto *Mantequilla*, Joaquín García Vargas *Borolas*, Guillermo Orea.

17. *Los fanfarrones*, México, 1960. **Director:** Rogelio A. González. **Argumento:** José María Fernández Unsaín. **Adaptación:** Alfredo Varela Jr. **Interpretes:** Miguel Aceves Mejía, Flor Silvestre, Julio Aldama, Mauricio Garcés, Irma Dorantes, Verónica Loyo, Joaquín García Vargas *Borolas*.

18. *Mujeres engañadas*, México, 1960. **Director:** Fernando Méndez. **Argumento:** Roberto Romaña. **Adaptación:** Roberto Rodríguez y Fernando Méndez. **Intérpretes:** Luz María Aguilar, Mauricio Garcés, Rosita Arenas, César del Campo, Raúl Meraz, Marina Camacho, Antonio Raxel.

19. *¿Dónde estás corazón?*, México, 1960. **Director:** Rogelio A. González. **Argumento:** Isaac Díaz Araiza. **Adaptación:** Rogelio A. González. **Intérpretes:** Rosita Quintana, Lola Beltrán, Amalia Mendoza, Miguel Aceves Mejía, Germán Robles, Mauricio Garcés, Manuel Alvarado.

20. *El mundo de los vampiros*, México, 1960. **Director:** Alfonso Corona Blake. **Argumento:** Raúl Zenteno y Jesús *Murciélagos* Velázquez. **Adaptación:** Alfredo Salazar. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Erna Martha Barman, Silvia Fournier, Guillermo Murria, José Baviera, Yolanda Margáin.

21. *Amorcito Corazón*, México, 1960. **Director:** Rogelio A. González. **Argumento:** José María Usaín. **Adaptación:** Alfredo Varela Jr. **Intérpretes:** Rosita Quintana, Fernando Casanova, Mauricio Garcés, Óscar Ortiz de Pinedo, Óscar Pulido, Alfredo Varela Jr., Roxana Bellini.

22. *El Bronco Reynosa*, México, 1960. **Director:** Miguel M. Delgado. **Argumento y adaptación:** Janet Alcoriza y Fernando Galiana. **Intérpretes:** Antonio Badú, Mauricio Garcés, Silvia Fournier, Kippy Casado, Jaime Fernández, Quintín Bulnes, Crox Alvarado, Guillermo Orea.

23. *El Jinete negro*, México, 1960. **Director:** Rogelio A. González, **Argumento:** Janet Alcoriza y Fernando Galiana. **Adaptación:** Janet Alcoriza y Alfredo Varela Jr. **Intérpretes:** Julio Aldama, Mauricio Garcés, María Eugenia San Martín, Kippy Casado, Óscar Pulido, Arturo Martínez.

24. *Casi casados*, México, 1961. **Director:** Miguel M. Delgado. **Argumento y adaptación:** José María Usaín y Alfredo Varela Jr. **Intérpretes:** Fernando Casanova, Rosita Arenas, Mauricio Garcés, Óscar Pulido, Pedro Aguillón, Carlos Riquelme, León Barroso.

25. *El barón del terror*, México, 1961. **Director:** Chano Urueta. **Argumento y adaptación:** Adolfo Torres Portillo y Federico Curiel. **Intérpretes:** Abel Salazar, Rubén Rojo, Rosa María Gallardo, David Silva, Germán Robles, René Cardona, Luis Aragón, Mauricio Garcés, Federico Curiel.

26. *La cabeza viviente*, México, 1961. **Director:** Chano Urueta. **Argumento y adaptación:** Federico Curiel y Adolfo Torres Portillo. **Intérpretes:** Ana Luisa

Peluffo, Mauricio Garcés, Abel Salazar, Germán Robles, Guillermo Cramer, Antonio Raxel, Eric del Castillo.

27. **Estoy casado ja...! ja...!**, México, 1961. **Director:** Miguel M. Delgado. **Argumento:** José Ma. Fernández Usaín. **Adaptación:** Alfredo Varela Jr. **Intérpretes:** Ana Luisa Peluffo, Mauricio Garcés, Óscar Ortiz de Pinedo, Alfredo Varela Jr., Emma Arvizu, Glenda Leigh, Roy Fletcher.

28. **Lástima de ropa**, México, 1961. **Director:** Humberto Gómez Landero. **Argumento y adaptación:** Humberto Martínez Landero. **Intérpretes:** Elvira Quintana, Mauricio Garcés, Jaime Fernández, Luz Márquez, Fernando Soto Mantequilla, René Cardona Jr., Argelia Larrañaga, Eric del Castillo.

29. **De color moreno**, México, 1963. **Director:** Gilberto Martínez Solares. **Argumento:** Manuel Tamayo. **Adaptación:** Alfredo Ruanova. **Intérpretes:** Lola Flores, Marco Antonio Muñoz, Mauricio Garcés, Antonio González, Rosina Navarro, Alejandro Ciangherotti, Antonio Raxel.

30. **México de mi corazón**, México, 1963. **Director:** Miguel M. Delgado, **Argumento:** Fernando Galiana y Dino Maiuri. **Adaptación:** Fernando Galiana. **Intérpretes:** Lola Beltrán, Julio Aldama, Lucha Villa, Mauricio Garcés, Luis Aguilar, Javier Solís, Manuel Alvarado, Rubén Zepeda Novelo.

31. **Napoleoncito**, México, 1963. **Director:** Gilberto Martínez Solares. **Argumento:** Pedro E. Pico. **Adaptación:** José Ma. Usaín. **Intérpretes:** Amador Bendayan, Silvana Pampanini, Julio Alemán, Angélica María, Mauricio Garcés, Alma Delia Fuentes, Óscar Pulido, Yolanda Ciani.

32. *Perdóname mi vida*, México, 1964. **Director:** Miguel M. Delgado. **Argumento:** Janet Alcoriza. **Adaptación:** Janet Alcoriza y Alfredo Varela Jr. **Intérpretes:** Angélica María, Alberto Vázquez, Mauricio Garcés, Raúl Astor, León Michel, Dacia González, Luis Manuel Pelayo, Alfonso Torres.

33. *Cuernavaca en primavera*, en: El bombón, México, 1965. **Director:** Julio Bracho. **Argumento y adaptación:** Adolfo Torres Portillo y Julio Bracho. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Rosa María Vázquez, Nadia Haro Oliva, Elda Peralta, Julio Monterde, Rosa Mondragón, María Wagner.

34. *Lanza tus penas al viento*, México, 1966. **Director:** Julián Soler, **Argumento y adaptación:** Fernando Galiana. **Intérpretes:** Alberto Vázquez, Mauricio Garcés, Fernando Luján, Héctor Suárez, Alicia Bonet, Andrea Cotto, Roberto Cañedo, Carlota Solares, Lucía Guilmáin.

35. *Sólo para ti*, México, 1966. **Director:** Ícaro Cisneros. **Argumento:** Fernando Galiana. **Adaptación:** Reneé Dumas y Carlos Enrique Tabeada. **Intérpretes:** Angélica María, Mauricio Garcés, Fernando Luján, Jorge Russek, Julián Pastor, Regino Herrera, Roxana Bellini, José Luis Moreno.

36. *Bromas, S.A.* México / Perú, 1966. **Director:** Alberto Mariscal. **Argumento:** Raúl Zenteno y Alberto Mariscal. **Adaptación:** Rancho Córdova y Fernando Josseau. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Gloria Marín, Manuel Loco Valdés, Antonio Badú, Nadia Milton, Daniel Riobos, Rodolfo Rey y Ramón Rey, Patricia Aspílagas.

37. *Despedida de casada*, México/España, 1966. **Director:** Juan de Orduña. **Argumento:** sobre la novela *Lío de matrimonio*, de José Navarro Carrión. **Adaptación:** Fernando Galiana. **Intérpretes:** Ana Luisa Peluffo, Julissa, Mauricio Garcés, Carlos Estrada, Elsa Cárdenas, Maura Monti, Emily Craz, Héctor Suárez, Gracita Morales, Alfredo Landa, Martha Elena Cervantes, Graciela Lara.

38. *Don Juan 67*, México, 1966. **Director:** Carlos Velo Cobelas. **Argumento:** Fernando Galiana. **Adaptación:** Fernando Galiana y Carlos Velo. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, David Reynoso, Irma Lozano, Alicia Bonet, Maura Monti, Norma Mora, Isela Vega, Martha Navarro, Tere Vale, Eva Norvid.

39. *Mujeres, mujeres, mujeres, en el imponente*, México, 1967. **Director:** José Díaz Morales. **Argumento:** Raúl Zenteno. **Adaptación:** José Díaz Morales y Alfredo Varela Jr. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Isela Vega, Norma Mora, Soledad Acosta, Miguel Suárez, Manuel Zozaya, Ricardo Adalid, Renata Seydel, Griselda Mejía, Julián Meriche, Salvador Zea.

40. *Un nuevo modo de amar*, México, 1967. **Director:** José Díaz Morales. **Argumento:** Juan Charot. **Adaptación:** José Díaz Morales y Alfredo Varela Jr. **Intérpretes:** Fanny Cano, Mauricio Garcés, León Michel, Héctor Lechuga, Nora Lárraga, Jorge Reyes, Eduardo Alcaraz.

41. *El día de la boda*, México, 1967. **Director:** René Cardona Jr. **Argumento y adaptación:** Mario A. Zacarías. **Intérpretes:** Enrique Rambal, Lucy Gallardo,

Elsa Aguirre, Mauricio Garcés, Antonio Badú, Nadia Haro Oliva, Carlos East, Irma Lozano, José Roberto Hill.

42. *El matrimonio es como el demonio*, México, 1967. **Director:** René Cardona Jr. **Argumento y adaptación:** Mario Zacarías. **Intérpretes:** Elsa Aguirre, Mauricio Garcés, Antonio Badú, Nadia Haro Oliva, Maura Monti, Carlos East, Luis Manuel Pelayo, Amedée Chabot.

43. *El amor y esas cosas*, en: Tú serás mío. México, 1967. **Director:** José Díaz Morales. **Argumento y adaptación:** Alfredo Varela Jr. Y José Díaz Morales. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Norma Lazareno, Carlos Nieto, María Salomé, Olga Morris, Felisa Falcón, Sandra Boyd, Frida Moller.

44. *Las fieras*, México, 1968. **Director:** René Cardona Jr. **Argumento y adaptación:** Mario A. Zacarías y René Cardona Jr. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Enrique Rambal, Lucy Gallardo, Luis Manuel Pelayo, Raúl Astor, Armando Silvestre, Amedée Chabot, Liza Castro, Guillermo Rivas, Carlos Nieto.

45. *La cama*, México/Argentina, 1968. **Director:** Emilio Gómez Muriel. **Argumento y adaptación:** Alfredo Ruanova. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Zulma Faiad, Isela Vega, Enrique Rocha, Lupita Ferrer, Marcela López Rey, Jorge Barreiro, Vicente Rubino, Rosángela Balbó, Pochi Grey, Jorge Brisco.

46. *Click fotógrafo de modelos*, México, 1968. **Director:** René Cardona Jr. **Argumento y adaptación:** Mario A. Zacarías y René Cardona Jr. **Intérpretes:**

Mauricio Garcés, Christa Linder, Bárbara Angely, Heidi Blue, Luis Manuel Pelayo, Amedée Chabot, Judith Black, Carolina Cortázar, Gloria Eckberg.

47. *El criado malcriado*, México, 1968. **Director:** Francisco del Villar, **Argumento:** Carlos Noriega. **Adaptación:** Fernando Galiana. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Rosa María Vázquez, Enrique Rambal, Gloria Marín, Amedée Chabot, Miguel Ángel Álvarez, Susana Cabrera, Andrés Solwe, Jorge Lavat, Horacio Salinas, Carlos Riquelme, Irlanda Mora.

48. *El cuerpazo del delito*, en: *La rebelde*, México, 1968. **Director:** Rafael Baledón. **Argumento y adaptación:** Adolfo Torres Portillo y Rafael Baledón. **Intérpretes:** Angélica María, Mauricio Garcés, José Gálvez, Óscar Chávez, Ramón Valdés.

49. *El aviso inoportuno*, México, 1968. **Director:** Rafael Baledón. **Argumento:** Mauricio Kleiff. **Adaptación:** Rafael Baledón. **Intérpretes:** Enrique Cuenca, Eduardo Manzano, Mauricio Garcés, Amedée Chabot, Carlos López Moctezuma, Alfonso Arau, Marco Antonio Campos.

50. *24 horas de placer*, México, 1968. **Director:** René Cardona Jr. **Argumento:** René Cardona Jr. **Adaptación:** Fernando Galiana. **Intérpretes:** Silvia Pinal, Mauricio Garcés, Joaquín Cordero, Ofelia Montesco, Carlos East, Lucho Gálvez, Alfonso Espinosa, Pedro Ortiz, Enrique Pacheco.

51. *Las posadas*, México, 1968. **Director:** Héctor González de la Barrera. Documental o cinta promocional para la navidad producida por Procimex. **Intérpretes:** Sonia Amelio, Rodolfo de Anda, Antonio Badú, Mauricio Garcés,

Eulalio González, Irma Lozano, Enrique Rocha, Geermán Valdés, Manuel López Ochoa y otros.

52. *Modisto de señoras*, México, 1969. **Director:** René Cardona Jr. **Argumento:** Fernando Galiana y René Cardona Jr. **Adaptación:** Fernando Galiana. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Zulma Faiad, Irma Lozano, Claudia Islas, Enrique Rocha, Patricia Aspíllaga, Carlos López Moctezuma, Irlanda Mora.

53. *Departamento de soltero*, México, 1969. **Director:** René Cardona Jr. **Argumento:** Janet Alcoriza y Luis Alcoriza. **Adaptación:** Fernando Galiana. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Yolanda Varela, Amador Bendayán, Teresa Velázquez, Susana Cabrera, Leticia Robles, Eduardo Alcaraz.

54. *Fray Don Juan*, México, 1969. **Director:** René Cardona Jr. **Argumento:** René Cardona Jr. **Adaptación:** Fernando Galiana. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Lorena Velázquez, Norma Lazareno, Bárbara Angely, Gina Romand, Luis Manuel Pelayo, Carlos Agosti, Eduardo Alcaraz, Carlos Nieto.

55. *Espérame en Siberia vida mía*, México, 1969. **Director:** René Cardona Jr. **Argumento:** sobre la novela de Enrique Jardiel Poncela. **Adaptación:** René Cardona Jr. **Intérpretes:** Mauricio Gracés, Zulma Faiad, Manolo Fábregas, Enrique Rocha, Anel, Angelina Castany, Claudia Martel, Cristina Rojas, Cristina Rubiales, Elsa Linares.

56. *Tápame contigo*, México, 1969. **Director:** Manuel Zeceña Diéguez. **Argumento:** sobre la pieza Los enredos me están matando de Carlos

Arniches. **Adaptación:** Antonio Pasos, Fernando Soler y Mauricio Klief. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Irma Lozano, Tito Junco, Flor Procuna, Carlos Nieto, Natalia Herrera Calles, Miguel Suárez, Anel, Roxana Bellini, Nico Nesma Salim, Victor Alcocer.

57. *Cómo atrapar a un Don Juan*, España/México, 1970. **Director:** Pedro Lazaga. **Argumento:** Pedro Masó. **Adaptación:** Pedro Masó y Rafael J. Slvia. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Tony Leblanc, Manolo Gómez Bur, Rossana Yani, Jesús Puente, Puri Villa, Antonio Ferrandis, María Luisa Ponte.

58. *La otra mujer*, México, 1971. **Director:** Julián Soler. **Argumento:** sobre la pieza Los chicos crecen, de Carlos Santiago Damel y Camilo J.F. Darthes. **Adaptación:** Edmundo Báez y Julian Soler. Diálogos adicionales: José Emilio Pacheco. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Saby Kamalich, Félix González, Paula Cusi, María Duval, José Luis Moreno, Delia Peña Orta, Gilberto Román, Luis Miranda.

59. *El sinvergüenza*, México, 1971. **Director:** Raúl de Anda Jr. **Argumento y adaptación:** Alfredo Varela Jr. y José Díaz Morales. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Paula Cusi, Yolanda Rigel, Rossy Mendoza, Patricia Ferrer, Diana Arriaga, María Clara Zurita, Jorge Fegan, Miguel Suárez.

60. *Hay ángeles sin alas*, México, 1971. **Director:** Raúl de Anda Jr. **Argumento y adaptación:** Fernando Galiana. **Intérpretes:** Amparo Ribelles, Sonia Furió, Enrique Rambal, Ahuí Camacho, Pancho Córdova, José Chávez Trowe, Berta Moss, Consuelo Frank, Luciano Hernández de la Vega, Lalo de

la Peña, Wally Barrón, apariciones accidentales de Héctor Suárez y Mauricio Garcés.

61. *Vidita negra*, México, 1971. **Director:** Rogelio A. González. **Argumento:** sobre la pieza *Chérie Noire*, de François Campaux. **Adaptación:** Mario A. Zacarías. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Roberta Herrers Callles, Rafael Banquells, Raúl Padilla, Héctor Herrera, Margarita Villegas, Alfredo de Soto, Jorge Zamora.

62. *Todos los pecados del mundo*, México/Argentina, 1971. **Director:** Emilio Gómez Muriel. **Argumento y adaptación:** Alfredo Ruanova. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Susana Jiménez, José Marrone, Vicente Rubino, Claudia Islas, Elena Sedova, Javier Portales.

63. *Las tres perfectas casadas*, México/España, 1971. **Director:** Benito Alazraki. **Argumento:** sobre la pieza de Alejandro Casona con escenas iniciales tomadas de *La muerte de un solterón*, de Arthur Schnitzler. **Adaptación:** José María Palacio. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Saby Kamalich, Irán Eory, Teresa Gimpera, Luis Dávila, Rafael Alonso, Manuel Alexandre, José Sazatornil, Elena Aspot.

64. *Con amor de muerte*, México, 1972. **Director:** José María Usaín. **Argumento y adaptación:** José Ma. Fernández Usaín. **Intérpretes:** Jaqueline Andere, Ricardo Blume, Gregorio Casal, Miguel Maciá, Isabel Soto, Salvador Zea, aparición incidental de Mauricio Garcés.

65. *No tiene la culpa el indio*, México, 1977. **Director:** Miguel M. Delgado. **Argumento:** Renée Dumas. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Chucho Salinas, Yolanda Liébana, Juan Gallardo, Víctor Alcocer, María Sorté, Carlos Riquelme, Yolanda Rigel, Humberto Elizondo, Federico Falcón, Juan Gallardo, Nathanael León.

66. *Casa de citas*, España/México, 1977. **Director:** Jesús Yagüe. **Argumento:** Fernando Gómez y Emmanuela Beltrán. **Adaptación:** Pedro Beltrán, Jesús Yagüe y Carmen Riga. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, José Lifante, Jesús Alcaide, José Luis López Vázquez, Isela Vega, Eduardo Calvo, Eva León.

67. *El Sátiro*, México, 1980. **Director:** Raúl Zenteno. **Argumento:** Fabián Arnaud. **Adaptación:** Raúl Zenteno. **Intérpretes:** Mauricio Garcés, Gloria Mayo, Patricia Rivera, Alberto Rojas, Alicia Encinas, Isaura Espinoza, Víctor Manuel Castro, Felicia Mercado, Jacaranda Morel, Pancho Muller, Mónica Prado, Roberto G. Rivera.

68. *Mi fantasma y yo*, México, 1985. **Director:** Gilberto de Anda. **Argumento:** Antonio de Anda. **Adaptación:** Gilberto de Anda. **Intérpretes:** Rodolfo de Anda, Ana Luisa Peluffo, Mariana Prats, Nino César Velasco, Arturo Martínez, Andrés García, Valentín Trujillo, Jorge Rivero, Julio Alemán, Héctor Suárez, Mauricio Garcés, Xavier López Chabelo, Miguel Ángel Rodríguez.

## FUENTES DE CONSULTA

### BIBLIOGRAFÍA

Almoina, Helena. *Notas para la historia del cine en México*. Tomo I, México Filmoteca de la UNAM, 1979, 2 Tomos.

Anxo, Miguel. *Carlos Velo, cine e exilio*. Galicia: A Nosa Terra, 1996, 26-80 pp.

Alsina Therenet, Homero. *Cine Sonoro americano (Y los Oscars de Hollywood)*. Buenos Aires, Corregidor, 1975, 463 pp.

Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, México, Paídos, 2000, 33 - 87 pp.

Ayala Blanco, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano*, México, Posada, 1986, 303 pp.

Baena Paz, Guillermina. *Instrumentos de investigación: Tesis profesionales y trabajos académicos*. México, Ed. Editores Unidos, 1986, 134 pp.

Berson, Henri. *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*, España, Espasa - Calpe, 1973, 164 pp.

Careaga, Gabriel. *Erotismo, violencia y política en el cine*. México, Cuaderno de Joaquín Mortiz, 1981, 116 - 122 pp.

- Casanova de Seingalt, Giacomo Girolamo, Brevario / Giacomo Casanova. *Anecdotas, observaciones y pensamientos de Giacomo Casanova extraídos de sus memorias recopiladas y anotadas por Jaime Rosa*, Barcelona, Montesinos, 1998, 207 pp.
- Childs James Rives, *Casanova: el rostro oculto de un seductor*. Madrid, Espasa - Calpe, 1991, 357 pp.
- De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano 1896 - 1947*, México, Trillas, 1997, 24 -27 pp.
- De Maetzu, Ramiro. *Don Quijote, Don Juan y la Celestina*, Buenos Aires, Espasa - Calpe Argentina, S.A, Colección Austral, 1948, 170 pp.
- De Molina, Tirso. *El burlador de Sevilla*, España, Mestas, 2006, 121 pp.
- Fernández, Luis Miguel. *Don Juan en el cine español: hacia una teoría de la recreación literaria*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2000,234 pp.
- Fernández, Xavier A. *Estudio preliminar sobre "El burlador de Sevilla" y "El convidado de piedra"*, Alhambra, 1982, 257 pp.
- García, Gustavo. *El cine mudo mexicano*, México, Cultura SEP, 1982, 76 pp.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, Secretaria de Cultura, CONACULTA, IMCINE, 1993, Tomo 13.

- Hutcheon, Linda; Orecchioni, Catherine Kebrat. *De la ironía a lo grotesco*. Mexico, UAM Iztapalapa, 1992, 195–221, 171– 193, (221) pp.
- Jacobs, Lewis. *La azarosa historia del cine americano*, Barcelona, Lumen, 1972, 2 Vols.
- Leprohon, Pierre. *El cine italiano*, México, Era, 1966, 427 pp.
- López Alcaraz, María de Lourdes. Martínez Zalce, Graciela. *Manual para investigaciones literarias*. México, UNAM, 2000, 106 pp.
- Macchia, Giovanni. *Vida, aventuras y muerte de don Juan*, Tecnos, 1995, 12 – 38 pp.
- Marañón, Gregorio. *Don Juan*. Madrid, Espasa – Calpe, 1955, 50 – 100 pp.
- Madeleine Di Maggio. *Escribir para televisión (Como elaborar guiones y promocionales en las cadenas públicas y privadas)*, México, Paídos, 1992, 177 – 188.
- Marquéz Villanueva, Francisco. *Orígenes y elaboración de “El burlador de Sevilla”*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, 18 – 150 pp.
- Morin, Edgar. *Las estrellas del cine*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964, 230 pp.
- Peña, Fernando M. *Gag: La comedia en el cine, 1895–1930*, Buenos Aires: Biblos; Madrid: Catriel, 1991, 160 pp.

- Pere, Gimferrer. *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 2000, 159 pp.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva, estudio de la teoría narrativa*, México, UNAM, Siglo XXI, 1998, 191 pp.
- Portilla, Jorge. *La fenomenología del relajo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 9 - 95 pp.
- Rousset, Jean. *El mito del Don Juan*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 267 pp.
- Saenz Alonso, Mercedes. *Don Juan y el donjuanismo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, 330 pp.
- Seger, Linda. *Cómo crear personajes inolvidables*, Barcelona, Paídos, Colección Comunicación/Cine, 2000, 199 pp.
- Torres Bodet, Jaime. *La cinta de plata (Crónica cinematográfica)*, México, UNAM, 1986, 183 pp.
- Torres Sánchez, María Ángeles. *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994, 205 pp.
- Zavala, Lauro. *Humor, Ironía y lectura (Para nombrar las formas de la ironía)*, México, UAM Xochimilco, 1995, 216 pp.
- *Manual de análisis narrativo: literario, cinematografía e intertextual*, México, Trillas, 2007, 200 pp.
- *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, México, UACM, Colección Al margen, 2007, 395 pp.

----- *Elementos del discurso cinematográfico*. México, UAM  
Xochimilco, 2003, 159 pp.

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio y El puñal del Godo*, México, Porrúa, 1976,  
143 pp.

----- *Don Juan Tenorio*. España, Biblioteca Edaf, 1998, 277 pp.

#### Hemerografía

Avilés Duarte, Abel. *Fueron inhumados ayer los restos del galán Mauricio  
Garcés*. Excelsior, México 1 de marzo de 1989, p 10-B.

Avilés Duarte, Abel, Arturo Rodríguez. *Hicieron historia en el siglo XX,  
Mauricio Garcés*, Excelsior, México 29 de noviembre de 1999, p 4.

Aviña, Rafael. *German Valdéz Tin Tan, De pachuco a rey del barrio*. Somos,  
2001, Num. 205, 70 - 87 pp.

Bravosa, Luis. *El ídolo de México, Pedro Infante*. Somos, 2001, Num. 203,  
90 pp.

Belmond, Fernando. Uno más uno, México 31 de agosto de 1986, Sección  
espectáculos.

Garmendia, Arturo, *Mauricio Garcés un cómico en vías de desarrollo*. Esto,  
México 30 de mayo de 1970, p 24.

Quiroz Arroyo, Macarena. *Murió el popular galán del cine mexicano:  
Mauricio Garcés*. Excelsior, México 28 de febrero de 1989, p 6-B.

Salazar Hernández, Alejandro. *La comedia cinematográfica pierde a uno de los más populares actores con la muerte de Mauricio Garcés*. El Heraldo de México, México 28 de febrero de 1989, pp 1D - 2D.

#### Publicaciones electrónicas

Revista electrónica de estudios filológicos. Página web. [www.tomosdigital.com](http://www.tomosdigital.com)

Revista UPIICSA. Página web. [www.revistaupiicsa.20m.com](http://www.revistaupiicsa.20m.com)

#### Filmografía

*Don Juan 67*. Dir. Carlos Velo. Prod. Angélica Ortíz, Productora Libra, 1966. Dur. 83min.