



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA CONDICIÓN FEMENINA EN EL CINE DE JULIÁN
PASTOR

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN HISTORIA

P R E S E N T A:

JOCELYN LINARES ALONSO



DIRECTOR DE TESIS:
DR. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN

2016

Ciudad Universitaria, CDMX



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.

Índice

| | |
|---|------------|
| Introducción | 1 |
| Capítulo 1. El debut de Julián Pastor en el cine mexicano | 6 |
| Capítulo 2. El cine de Julián Pastor y la condición de la mujer | 24 |
| Capítulo 3. “El esperado amor desesperado”: la rebelión contra el patriarcado | 38 |
| Capítulo 4. “El vuelo de la cigüeña”: un camino hacia la liberación femenina | 60 |
| Capítulo 5. “Los pequeños privilegios”: una reflexión en torno a la maternidad y el aborto | 78 |
| Reflexiones finales | 92 |
| Fuentes | 96 |
| Apéndice | 102 |

In memoriam Julián Pastor



Julián Pastor, 1966.

Agradecimientos

A mis padres, por los cuidados y el cariño constante.

A mis hermanos, porque compartimos un camino de crecimiento mutuo.

A mis abuelas, por ser un ejemplo de vida. Gracias por su fuerza y amor.

A mi abuelo, porque le hubiera gustado verme llegar hasta aquí. Lo extraño.

A mis amigos: Lorena, Rubén, Irene, Lucía, Adriana, Tatiana, Goura, y Juan Pablo, por compartir conmigo la pasión por la historia pero sobre todo por aceptarme imperfecta.

A mi asesor, Álvaro Vázquez y mis sinodales por guiarme certeramente y enriquecer este trabajo.

Y un especial agradecimiento a Julián Pastor y Marialba Pastor, por responder pacientemente a mis preguntas, además de compartir anécdotas y fotografías que fueron medulares para el desarrollo de esta tesis.

Introducción

Los estudios históricos sobre cine mexicano son numerosos, en especial, aquellos dedicados al cine silente. Ejemplos claros son los libros: *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*¹ y los dos volúmenes de *Cine y sociedad en México, 1896-1920*², todos escritos por Aurelio de los Reyes. Otros textos sobre cine mudo son los de los autores Ángel Miquel³, Gustavo García⁴, Juan Felipe Leal⁵ y Gabriel Ramírez.⁶

Las investigaciones acerca de la época de cine de oro mexicano son las que más abundan y de las cuales destacan los textos de Julia Tuñón; *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*⁷, junto con *Historia de un sueño. El Hollywood Tapatío*⁸, así como los libros de Francisco Peredo: *Cine y propaganda para Latinoamérica y Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*.⁹ Otros autores que se suman a lista de los que han escrito sobre el cine de oro son Rafael Aviña y Gustavo García con *Época de oro del cine mexicano*.¹⁰ Asimismo, Eugenia Meyer en el proyecto Archivo de la palabra contribuyó con la realización de entrevistas a diversas personalidades del cine mexicano.¹¹

¹ Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

² Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. Vivir de sueños, 1896-1920*, vol. I, México, UNAM-III, 1996 y *Cine y sociedad en México. Bajo el cielo de México, 1920-1924*, vol. II, México, UNAM-III, 1993.

³ Ángel Miquel, *Salvador Toscano*, México, Universidad de Guadalajara, Universidad Veracruzana, Gobierno del Estado de Puebla, UNAM, 1997 y *En tiempos de la Revolución. El cine en la Ciudad de México (1910-1916)*, UNAM, México, 2012.

⁴ Gustavo García, *El cine mudo mexicano*, Cultura SEP, Martín Casillas Editores, Colección Memoria y olvido: Imágenes de México, México, vol. IX, 1982.

⁵ Juan Felipe Leal, et al., *Anales del cine en México 1895-1911*, México, Ediciones Gráficas Eón, Voyeur, colección de 7 volúmenes, 2002, 2003 y 2007.

⁶ Gabriel Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989.

⁷ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, El Colegio de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

⁸ Julia Tuñón, *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío*, Universidad de Guadalajara, México, UNAM-III, 1986.

⁹ Francisco Peredo, *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, UNAM, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Centro de Investigaciones sobre América del Norte, México, 2004 y *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- Instituto Mexicano de Cinematografía, , 2000.

¹⁰ Gustavo García y Rafael Aviña, *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío, 1997.

¹¹ Eugenia Meyer, *Testimonios para la historia del cine mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

Los autores que han trabajado la historia del cine posterior a 1950 son Emilio García Riera con sus dieciocho volúmenes de la *Historia documental del cine mexicano* que, años después, tuvo una edición sintetizada en *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*.¹² Otro autor fundamental es el crítico Jorge Ayala Blanco, con sus libros *La aventura del cine mexicano*, *Falaces fenómenos filmicos: Algunos discursos cinematográficos a fines de los 70's*, *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, *La condición del cine mexicano, 1973-1985* y *La Herética del cine mexicano*.¹³ Por su parte, Alejandro Pelayo hizo una gran contribución con la serie de entrevistas *Los que hicieron nuestro cine (1984)* y *Los que hacen nuestro cine (1994-1996)*.¹⁴ Asimismo, existen los trabajos de corte biográfico de algunas personalidades del cine mexicano tales como *Arturo Ripstein*, de Paulo Antonio¹⁵, *Felipe Cazals habla de su cine*, de Leonardo García Tsao¹⁶ y *Gregorio Walerstein: hombre de cine*, de Eugenia Meyer.¹⁷

Resulta importante señalar que sobre el cine de Julián Pastor se ha escrito muy poco. Existen numerosas críticas a sus películas y a su trabajo actoral en periódicos y revistas de la época, pero no un estudio minucioso que nos acerque a su biografía, ni al análisis de su filmografía. De ahí que el objetivo de esta investigación sea la de explorar la obra de este cineasta, pero bajo el tema de la recepción de ideas feministas durante los años setenta en México. Es decir, a través de la mirada de un hombre de mentalidad liberal como lo fue Julián

¹² Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Mexicano de Cinematografía, 18 volúmenes, 1992-1997. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, Ediciones Mapa, S.A. de C.V., 1998.

¹³ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1979. *Falaces fenómenos filmicos: Algunos discursos cinematográficos a fines de los 70's*, México, Posada, 1986. *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, México, Posada, 1986. *La condición del cine mexicano*, México, Posada, 1986. *La Herética del cine mexicano*, México, Océano, 2006.

¹⁴ Héctor Rivera, "Las series 'Memoria del cine mexicano' y 'Los que hacen nuestro cine' de Alejandro Pelayo, cientos de horas de entrevistas con los protagonistas de la pantalla nacional", en *Proceso*, 11 de abril de 1994, año 17, número 910, pp. 74 -75.

¹⁵ Paulo Antonio Paranaguá, *Arturo Ripstein: la espiral de la identidad*, Madrid, Cátedra, 1997.

¹⁶ Leonardo García Tsao, *Felipe Cazals: habla de su cine*, México, Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1994.

¹⁷ Eugenia Meyer, *Gregorio Walerstein: hombre de cine*, México, Fondo de Cultura Económica, UNAM-Facultad de Contaduría y Administración, 2013.

Pastor, se buscará analizar las imágenes de la mujer mexicana representadas en las películas *El esperado amor desesperado* (1975), *El vuelo de la cigüeña* (1977) y *Los pequeños privilegios* (1977).

Es menester decir que gran parte de la filmografía de este director se encuentra compuesta por cintas en las que los papeles protagónicos son interpretados por mujeres. Sus historias se construyen y desarrollan a través de personajes femeninos en diferentes circunstancias y contextos, pertenecientes a distintas clases sociales, con ocupaciones, edades y personalidades diversas. La revisión de su extensa filmografía, junto con una búsqueda de bibliografía sobre el feminismo de la nueva ola en México, me permitieron establecer los temas que atañen a este trabajo, como son: el control machista y la opresión masculina, la reflexión sobre la sexualidad femenina, las relaciones de pareja, la maternidad y el aborto. Asimismo, la revisión filmográfica me llevó a la selección de las tres películas antes señaladas por considerar que son las que con más claridad retratan los temas de la condición de la mujer en la década de los setenta.

Una parte del desarrollo de esta investigación consistió en la lectura del libro de Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*,¹⁸ texto del que se recuperó el término: condición de la mujer¹⁹ que utilizaremos a lo largo de esta tesis por permitir explicar las diferentes problemáticas por las que atraviesan los personajes femeninos

¹⁸ Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, UNAM, Dirección General de Estudios de Posgrado, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Programa Universitario de Estudios de Género, 2005.

¹⁹ Véase Marcela Lagarde, pp. 77-78. La condición de la mujer es una creación histórica cuyo contenido es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico. Es histórica en tanto que es diferente a natural, opuesta a la llamada naturaleza femenina, es decir, al conjunto de cualidades y características atribuidas a las mujeres -desde forma de comportamiento, actitudes, capacidades intelectuales y físicas, hasta su lugar en las relaciones económicas y sociales y la opresión que las somete-, cuyo origen y dialéctica escapan a la historia y pertenecen, para la mitad de la humanidad, a determinaciones biológicas congénitas ligadas al sexo. La condición de la mujer está constituida por el conjunto de relaciones de producción, de reproducción y por todas las demás relaciones vitales en que están inmersas las mujeres independientemente de su voluntad y de su conciencia, y por las formas en que participan en ellas; por las instituciones políticas y jurídicas que las contienen y las norman; y por las concepciones del mundo que las definen y las interpretan.

de las películas que se analizan. Además, se realizó una búsqueda hemerográfica, específicamente de artículos que abordaron temas de género y que fueron publicados por la revista *Fem* durante los años de 1976 a 1980.

El análisis cinematográfico desarrollado en el presente trabajo estuvo orientado por las directrices que el autor Lauro Zavala detalla en *El lenguaje analítico del cine: un modelo para armar*.²⁰ A lo largo de los capítulos de esta tesis se incluyeron fragmentos de la entrevista a Julián Pastor y las críticas a sus películas encontradas en los expedientes que resguarda el Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

Esta investigación parte de dos supuestos, el primero es que todo film es una unidad narrativa pero también simbólica: un conjunto de representaciones que remite a una totalidad abierta, es decir, un entramado de representaciones colectivas portadoras de imaginarios sociales.²¹ Y el segundo, es que los filmes muestran la ideología y la mentalidad imperantes de una época.²² Concretamente, en esta tesis se pretende mostrar la relación entre el cine y el *imaginario social*²³ de la época.

²⁰ Lauro Zavala, “El lenguaje analítico del cine: Un modelo para armar”, en *Elementos del discurso cinematográfico*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Colección de libros de texto, 2003.

²¹ Gérard Imbert, *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p.21.

²² Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, *op. cit.*, p. 13.

²³ Imaginario social entendido como: referencias específicas en el vasto sistema simbólico que produce toda colectividad y a través del cual ella “se percibe, se divide, y elabora sus finalidades”. De este modo, a través de estos imaginarios sociales, una colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma; marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales; expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando especialmente modelos formadores como el del “jefe”, el del “buen súbdito”, el del “valiente guerrero”, el del “ciudadano”, el del “militante”, etcétera. Así, es producida una representación totalizante de la sociedad como un “orden”, según el cual cada elemento tiene su lugar, su identidad y su razón de ser. Véase, Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2005, p. 28.

Lo que aquí pretendo es un análisis que en nuestro caso estará referido a los modelos femeninos de la “solterona”, la “liberada” y la “mala madre”. Finalmente, esta investigación es una contribución a los estudios históricos del cine mexicano hecho en la segunda mitad del siglo XX y tiene como propósito exponer el vínculo entre el cine de Julián Pastor y el imaginario social sobre la mujer de esa época.

Capítulo 1

El debut de Julián Pastor en el cine mexicano

1.1. La crisis del cine mexicano durante la década de los sesentas

El debut de Julián Pastor en el cine mexicano inicia con su participación en el I Concurso de Cine Experimental de Largometraje, convocado por el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) en 1964. El concurso y el debut de Pastor estuvieron antecedidos por la crisis económica en la que se vio inmerso el cine mexicano durante la década de los años sesenta. Esta crisis fue una consecuencia de los múltiples problemas de producción, distribución y exhibición que la industria había experimentado desde hacía varios años. Aunado a lo anterior, hubo dos factores que se sumaron a las dificultades de la industria, el primero, fue la pérdida de público, pues muchos de los espectadores se habían aburrido de las viejas fórmulas temáticas desarrolladas por el cine mexicano de la época de oro, y el segundo, el desarrollo de la televisión mexicana y el crecimiento de un público, gracias a que más hogares contaron con televisores y antenas.

Al iniciar el sexenio de López Mateos y la década de los años sesenta, la industria cinematográfica nacional se declaró oficialmente en crisis, en esta ocasión abarcando los ámbitos de calidad y de producción de las películas. Respecto a la desafortunada situación del cine nacional, José de la Colina comentaba lo siguiente:

El dinero que produce el cine no vuelve más al cine. Pero además, el cine mexicano ya no produce tanto dinero. Salen perdiendo, naturalmente, los trabajadores y artistas del cine mexicano (que por su parte se defendían reglamentando la elaboración de películas). El sindicato se convierte en un organismo cerrado que de hecho impide el ejercicio de la creación cinematográfica a quien esté fuera de sus filas y (mediante ciertos contratos) estipula la no exhibición de películas realizadas por gente fuera de esos sindicatos. Por

ello el cine se estanca (pero, lo más importante) el cine mexicano ha venido bajando artísticamente (tal vez porque) el cine se hace por las mismas personas de hace diez, veinte años.²⁴

El problema al que se refería José de la Colina en la cita anterior, era la política de “filas cerradas”, que desde 1945 había manejado la Sección de Directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), en la que no permitía el ingreso de nuevos cineastas o técnicos, lo que generó que la realización del cine mexicano quedara en manos de un grupo pequeño que seguía repitiendo una y otra vez fórmulas temáticas implementadas en el cine de oro, tales como la comedia-ranchera y el melodrama en todas sus formas; el amoroso, el familiar, el moralino y el arrabalero, que años atrás les habían asegurado el éxito en taquilla. Posteriormente, en un intento por recuperar al público de la clase media que se había ido perdiendo se abrió paso a nuevos filmes con temáticas juveniles, “comedias eróticas” y “westerns a la mexicana”²⁵.

En medio de la crisis por la que atravesaba el cine mexicano surgió el grupo *Nuevo Cine* y su revista del mismo nombre²⁶, cuyo propósito era la crítica cinematográfica. La gran mayoría de sus integrantes tenía formación universitaria, casi todos eran ensayistas, narradores, investigadores documentales e incluso militantes en agrupaciones políticas de izquierda.²⁷ Puntualmente, el grupo editorial estaba formado por José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, José Miguel García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis

²⁴ *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, México, vol. II, Secretaría de Educación Pública, Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación de cineastas mexicanos, Colección Cultura Universitaria, Serie Ensayo, 1988, p. 48.

²⁵ Así denominaría Emilio García Riera a este tipo de películas.

²⁶ De la revista *Nuevo Cine* se publicaron solamente siete números en forma irregular para luego desaparecer.

²⁷ *Hojas de cine. Testimonio y documentos del nuevo cine latinoamericano, op. cit.*, p.49.

Vicens.²⁸ En enero de 1961, los miembros del grupo hicieron un manifiesto que demandaba objetivos concretos como: un incremento necesario en la calidad del cine mexicano y la promoción de nuevos directores, argumentistas, fotógrafos, etc., que demostraran su capacidad para renovar el cine nacional. Además, abogaban por que se respetase la libertad de expresión de los directores, tomando una postura de total rechazo a la censura del cine. Asimismo, demandaron el apoyo para la realización y exhibición de cortometrajes y documentales, la fundación de un instituto de enseñanza cinematográfica que se encargara de la formación de nuevos cineastas, la creación de más cine-clubes en toda la república mexicana y de una cinemateca nacional.²⁹

1.2. Julián Pastor y su paso por el cine mexicano

Después de conocer las demandas que el grupo *Nuevo Cine*, consideró necesarias para sacar del letargo en el que había permanecido la industria cinematográfica mexicana, es importante retomar al I Concurso de Cine Experimental de Largometraje (realizado en 1965), no sólo por ser el hecho que marcó el debut de Julián Pastor, sino porque en palabras de García Riera el concurso dio claras y definitivas pruebas de que en México había quienes podían hacer un cine

²⁸ También formaron parte de este grupo, ya fuera en forma continua o eventual, Paul Leduc, Manuel Michel, Eduardo Lizalde, Manuel González Casanova, Tomás Pérez Turrent, Nancy Cárdenas, Fernando Macotela, Juan Manuel Torres, Jorge Ayala Blanco, Salomón Látier y Ludwik Margules, entre otros, véase *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II, p. 49.

²⁹ *Ibid.*, pp. 33-35. Resulta importante mencionar que durante la década de los años sesenta prosperó un importante movimiento de cine-clubes en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), además de crear en 1963 la primera escuela de cine en el país, el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), dirigido por Manuel González Casanova, para mayores referencias véase Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, op. cit., p. 235.

de interés mucho mayor que el realizado por una industria “mezquina, rutinaria y anquilosada”.³⁰

En 1964, el Banco Cinematográfico aprobó el concurso y de 31 inscritos, únicamente se presentaron 12 películas. El jurado estuvo integrado por representantes de la industria fílmica, de instituciones culturales y por críticos de cine. Entre ellos estaban Efraín Huerta, Jorge Ayala Blanco, Luis Spota, José de la Colina, Adolfo Torres Portillo, Huberto Batis, Carlos Estrada Lang y Andrés Soler.³¹

Las películas que resultaron ganadoras fueron cuatro: en primer lugar, *La fórmula secreta* de Rubén Gámez; en segundo lugar, *En este pueblo no hay ladrones* de Alberto Isaac; en tercer lugar, *Amor, amor, amor*, serie de cinco cuentos dirigidos por Juan José Gurrola, J. L. Ibañez, Miguel Barbachano, Héctor Mendoza y Juan Ibáñez; y en cuarto lugar, *Viento distante*, serie de tres cuentos dirigidos por Salomón Láiter, Manuel Michel y Sergio Véjar.³²

La película *En este pueblo no hay ladrones*, marcaría el debut de Julián Pastor como actor en el cine mexicano y el reconocimiento de la industria ganando el diploma a la mejor actuación masculina del concurso. El filme está basado en un cuento de Gabriel García Márquez, narra la historia de un pequeño hurto –unas bolas de un billar- en un pueblo marginal de México y sus consecuencias en el protagonista principal, Dámaso, un “buen mozo” que vive sin trabajar y aspirando a llevar algún día un “gran vida” capitalina.³³ La actuación de Julián Pastor en dicha película fue reconocida y elogiada, la revista *Cine Avance* da cuenta de ello:

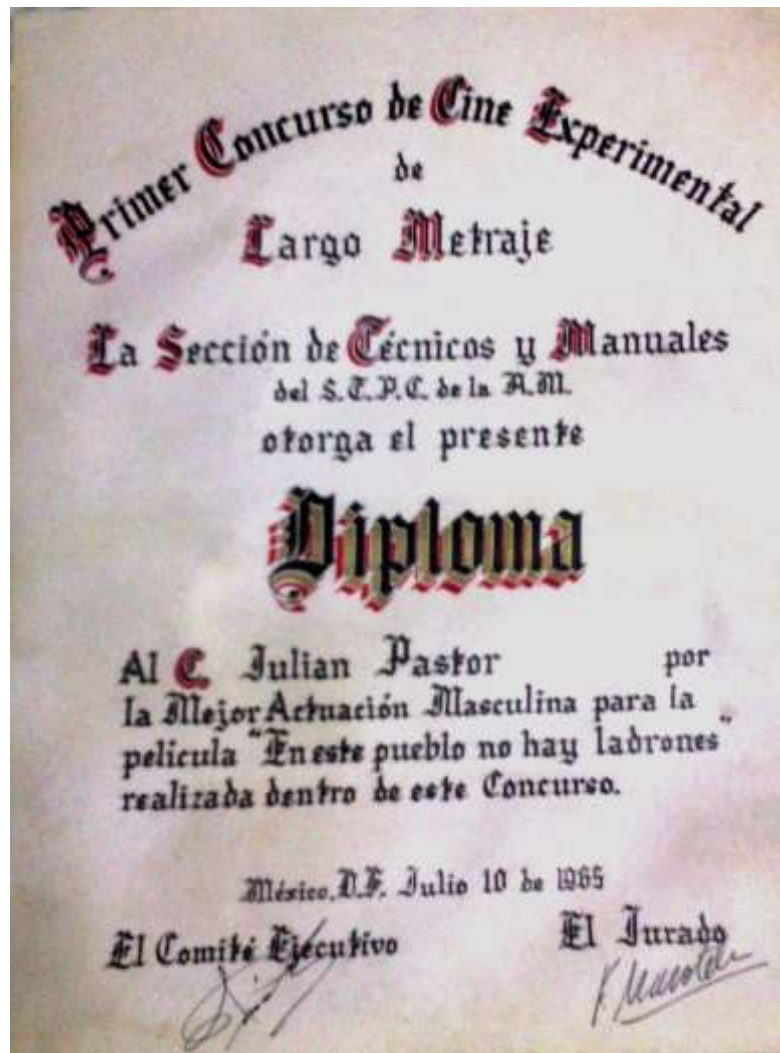
³⁰ *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II., *op. cit.*, p.51.

³¹ *Ibid.*, p. 52.

³² *Idem.*

³³ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano 1964-1965*, t.12., Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Gobierno de Jalisco y Secretaría de Cultura, 1994, p. 163.

El personaje que le tocó en suerte interpretar fue aquel sobre el que gira toda la trama del film. Un antihéroe que se desenvuelve en la monótona y desesperante vida de un pueblo equis. Su brillante desempeño atrajo la atención del jurado del primer concurso cinematográfico experimental, que a final de cuentas le otorgó el premio como el mejor actor del evento. Los productores del cine comercial muy pronto se fijaron en él, y no tardaron en reconocer que la labor desarrollada por Julián Pastor en *Este pueblo no hay ladrones*, bien valía darle una oportunidad.³⁴



Diploma otorgado a Julián Pastor por la “Mejor actuación masculina” en la película *En este pueblo no hay ladrones*, 10 de julio de 1965. Archivo personal del director.

³⁴ Félix Zúñiga B., “Un hombre, una figura: Julián Pastor”, *Cine Avance*, núm. 128, 1966, p.72.

Desde ese momento la carrera actoral de Julián Pastor comenzó a despuntar. Sin duda, esta película le abrió las puertas al cine profesional, aunque sus pininos como actor fueron en el teatro experimental con la obra *Los poseídos* de Dostoievski en 1963 y por primera vez, en 1964 incursionaría en el teatro profesional con la obra: *¡Ay, papá, pobre papá! ... estoy muy triste porque en el closet te colgó mamá.*³⁵

Sin embargo, Julián Pastor tuvo la oportunidad de entrar en contacto con el arte desde temprana edad. Nacido en la Ciudad de México el 18 de octubre de 1943, fue hijo de exiliados españoles y el mayor de cuatro hermanos. Su madre provenía de Asturias, fue ama de casa y gran cinéfila, mientras que su padre a quien también le gustaba mucho el cine, era originario de Extremadura y se dedicó durante toda su vida al comercio. La familia Pastor Llanea perteneciente a la clase media, vivió durante un par de años en la zona de Polanco, en la calle de Eucken. Posteriormente, se mudarían a la calle de Caléndula, esquina con División del Norte de colonia Ciudad Jardín en Coyoacán, lugar en el que se establecerían permanentemente. La familia solían frecuentar lugares a los que asistían generalmente exiliados españoles, como el Club Mundet, el Centro Asturiano de México, el Hospital de la Beneficencia Española y el Sanatorio Español.³⁶

En cuanto a la cuestión de la educación, Julián y sus hermanos siempre asistieron a escuelas de españoles. Concretamente, él cursó la primaria, secundaria y preparatoria en la Academia Hispano Mexicana,³⁷ una institución interesada en que sus estudiantes adquirieran una formación integral en conocimientos de ciencias y artes. De ahí podría explicarse que

³⁵ “Gente con futuro: Julián Pastor”, *Cine Avance*, núm. 80, 1965, p. 14.

³⁶ Entrevista a Marialba Pastor, 4 de abril de 2016.

³⁷ Estaba ubicada en Paseo de la Reforma 80 y Reforma 835, en las Lomas de Chapultepec. Su patronato estuvo constituido por personajes como el General Aarón Sáenz, el arquitecto Carlos Obregón Santacilia, el ingeniero Gonzalo Robles y Daniel Cosío Villegas. La institución perseguía que la educación de sus estudiantes fuera integral, al mismo tiempo que desarrollaban una formación cultural y moral. La idea preponderante de la Academia era la siguiente: la escuela es vida en sí misma, no una simple “preparación para la vida”. Información extraída de un programa de la Academia Hispano Mexicana del Archivo personal de Julián Pastor.

desde pequeño tuviera interés por el mundo de las artes, aunado al hecho de que en casa le habían inculcado una educación liberal. Asimismo, realizó estudios de dibujo y pintura con el maestro Robin Bond (1956-61).

Durante su niñez y adolescencia las salas de cine se convirtieron en una constante, pues desde muy pequeño su madre lo llevaba a él y a sus hermanos a las funciones vespertinas de los cines América, Latino o Alameda. En su adolescencia y por cuenta propia, Julián Pastor solía ir los domingos al cineclub del Instituto Patria y antes de entrar a la universidad, pasaba tardes enteras en el cineclub del Instituto Francés de América Latina (IFAL).³⁸ Posteriormente, iniciaría sus estudios universitarios en arquitectura (1961-1964) en la Universidad Nacional Autónoma de México, dejándolos inconclusos para dedicarse al cine y las artes visuales. En 1964, trabajó como locutor de Radio Universidad a lado de Carlos Ilescas y Joaquín Gutiérrez Heras. En ese mismo año, se trasladaría a Estados Unidos para tomar un curso de cine en la Universidad del Sur de California.

Su formación actoral en México la haría bajo la tutela de Seki Sano, Héctor Mendoza y Juan José Gurrola. Siendo muy joven formó con varios amigos, un grupo dedicado al estudio y la práctica del cine como medio de expresión de su arte y de sus ideas. Lo denominaron *Cine Estudio 64* porque fue precisamente en dicho año cuando iniciaron sus actividades. Los miembros del grupo fueron Mauricio Sánchez Ventura, José María Sánchez Ariza, Ricardo Carretero y Núñez Lobatón.³⁹ Al grupo lo unía la amistad y su gran interés por el cine; sin embargo, no permanecieron mucho tiempo unidos y cada uno emprendió su propio camino; la gran mayoría de ellos tuvo la oportunidad de incursionar en el cine de diferentes maneras. Pastor habló al respecto en una entrevista para *Cine Avance*:

³⁸ Extraído de las entrevistas a Marialba Pastor, 4 de abril de 2016 y a Julián Pastor, 19 de noviembre de 2013.

³⁹ Félix Zuñiga B., “Un hombre, una figura: Julián Pastor”, *op. cit.*, p. 70.

Cada uno de nosotros realizamos varias películas cortas en 8 y 16mm. Por cierto que Ventura logró conquistar el premio al mejor film de 16mm del concurso convocado por los periodistas cinematográficos de México (PECIME). Fue su película “Morir un poco” con lo que obtuvo el éxito. Todos nosotros participamos en ese certamen. Lo cierto es que todos nosotros en una u otra forma hemos logrado ingresar al amplio medio cinematográfico. Carretero es camarógrafo profesional de una compañía publicitaria. Núñez Lobatón es crítico cinematográfico de la sección de cine de *Excelsior*. Sánchez Ventura obtuvo una beca para perfeccionarse en cine allá en Europa. Yo, por ejemplo, me he dedicado a la actuación...⁴⁰

Tras su participación en el I Concurso de Cine Experimental, Julián Pastor se dedicó por completo al cine y al teatro. A lo largo de la década de los sesentas fue asistente de dirección y co-argumentista de José Estrada en las películas *Siempre hay una primera vez* (1967) y *Para servir a usted* (1968), también fue asistente de Mauricio Walerstein en *Las reglas del juego* (1970) y como actor participó en *Los recuerdos del porvenir* (1968).⁴¹ También por aquellos años dejó la casa paterna para mudarse a un departamento pequeño en la colonia Juárez e iniciar una etapa de vida bohemia al lado de su círculo de amigos conformado por artistas e intelectuales, como Toni Sbert, José Luis Ibañez, Enrique Rocha, Mauricio Wallerstein y Juan Ferrara. Algunos de ellos solían reunirse en los cafés de la Zona Rosa, como el Toulouse Lautrec, el Kinneret y el Perro Andaluz.⁴²

Para finales de la década de los sesentas, Julián Pastor ya había logrado colocarse dentro de la industria cinematográfica mexicana, especialmente con destacadas participaciones como actor, pero aún quedaba un camino más dentro del cine por explorar para él: la dirección.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ Humberto Musacchio, *Milenios de México: Diccionario enciclopédico de México*, t. III, México, Hoja Casa editorial, S.A., de C.V., 1999, p. 2286.

⁴² Entrevista a Marialba Pastor, 4 de abril de 2016. Cabe mencionar que durante la década de los años sesentas la Zona Rosa se distinguió por ser un lugar al que acudían intelectuales de la época como, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Carlos Monsiváis, José Luis Ibañez, por mencionar algunos. Además de que representaba las aspiraciones del buen vivir y de sofisticación de la clase media, para más información véase José Carreño Figueras, “Zona Rosa, mito rescatado por el memoria”, *Excelsior* [en línea] 30 de junio de 2013. Recuperado de <http://www.excelsior.com.mx/comunidad/2013/06/30/906590>, consultado el 22 de abril de 2016.

“Cumplir mi sueño dorado: dirigir una película, lo cual es muy distinto al querer ser director”⁴³, fueron las palabras del joven Julián en la entrevista a *Cine Avance*, pero sería hasta el año de 1970 cuando lograría finalmente debutar como director en el cine mexicano. A continuación se presenta una cronología de las películas dirigidas por Julián Pastor y las productoras que participaron en sus filmaciones durante la década de los setentas.

⁴³ Félix Zuñiga B., “Un hombre, una figura: Julián Pastor”, *op. cit.*, p. 72.

| Película | Producción | Año |
|--|---|------|
| La justicia tiene doce años ⁴⁴ | Cinematográfica Marte | 1970 |
| La venida del rey Olmos ⁴⁵ | CONACINE y el STPC | 1974 |
| El esperado amor desesperado ⁴⁶ | CONACITE I y el STPC | 1975 |
| La casta divina ⁴⁷ | Co-producción entre CONACINE y DASA FILMS | 1976 |
| Los pequeños privilegios ⁴⁸ | CONACITE I | 1977 |
| El vuelo de la cigüeña ⁴⁹ | CONACINE | 1977 |
| Estas ruinas que ves ⁵⁰ | CONACINE | 1978 |
| Morir de madrugada ⁵¹ | Televisine | 1979 |
| El héroe desconocido ⁵² | Televisine | 1981 |

⁴⁴ Centro de Documentación de la Cineteca Nacional (en adelante CDCN), *La justicia tiene doce años*, exp. A-01045.

⁴⁵ CDCN, *La venida del rey Olmos* exp. A-00671.

⁴⁶ CDCN, *El esperado amor desesperado*, exp. A-00041.

⁴⁷ CDCN, *La casta divina*, exp. A-00260.

⁴⁸ CDCN, *Los pequeños privilegios*, exp. A- 00245.

⁴⁹ CDCN, *El vuelo de la cigüeña*, exp. A- 01253.

⁵⁰ CDCN, *Estas ruinas que ves*, exp. A-01046

⁵¹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1879-1997, op. cit.*, p.312. Las dos últimas películas que aparecen en la tabla fueron hechas para ser transmitidas por televisión y bajo el financiamiento de Televisine que años más tarde tomaría el nombre de Televisa.

⁵² *Idem.*

Durante la década de 1980 e inicios de 1990, Julián Pastor permaneció activo como director. A su filmografía se añadirían ocho películas más, entre ellas: *Orinoco* (1984), *Chiquita pero pícota* (1986), *Las buenas costumbres* (1988), *Los machos y las hembras* (1988), *Cómodas mensualidades* (1990), *Mujer de cabaret* (1990), *Las delicias del matrimonio* (1993) y *El tesoro de Clotilde* (1993). En forma alterna rodó los medimetrajes *Mujeres de México* (1974), *Embajada al Caribe* (1975) y *Noche de muertos* (1979).⁵³

Otro de los ámbitos en los que incursionó Pastor fue el teatro-cabaret para el que escribió y dirigió un espectáculo de sátira política que se presentó durante diez años en el bar Guau (1978-88) y que a partir de 1989 tuvo lugar en el restaurante El Refugio del Viejo Conde, ambos en la Ciudad de México. Como actor participó en 46 películas: *En este pueblo no hay ladrones* (1964), *Los recuerdos del porvenir* (1968), *Santa* (1968), *El Jardín de la tía Isabel* (1971), *El Hombre y la bestia* (1972), *Actas de Marusia* (1977) y *El lugar sin límites* (1977), por mencionar solo algunas.⁵⁴

También incursionó en la actividad Sindical y Autoral, se desempeñó como secretario general de la Sección de Directores del STPC de 1986 a 1999. Fue fundador y secretario general del Sindicato Gremial de Directores de Cine. Ocupó el cargo de vocal secretario de la Sociedad Mexicana de Directores-Realizadores de Obras Audiovisuales de 1990 a 2005 y fue vocal del Comité de Vigilancia de la misma Sociedad.⁵⁵

⁵³ “Julián Pastor será recordado por su vasta carrera en cine, teatro y TV”, *Notimex* [en línea], 25 de agosto de 2015. Recuperado de <http://www.notimex.com.mx/acciones/verNota.php?clv=330770>, consultado el 7 de diciembre de 2015.

⁵⁴ Alberto Musacchio, *op. cit.*

⁵⁵ “Julián Pastor será recordado por su vasta carrera en cine, teatro y TV”, *Notimex* [en línea], 25 de agosto de 2015., *op. cit.*

En 1995 recibió la medalla al mérito del director, en reconocimiento a 25 años de actividad cinematográfica por parte de la Sociedad Mexicana de Directores. Después de ese reconocimiento, Julián Pastor estuvo presente en el medio artístico durante dos décadas más. Principalmente como actor de telenovelas y obras de teatro y, ocasionalmente, dirigiendo series televisivas como *Ojos bien abiertos*, sobre la vida y obra del fotógrafo Rodrigo Moya, producida por TV UNAM en 2014, uno de sus últimos trabajos. Lamentablemente, nunca más regresaría a dirigir cine. Murió a los 71 años, el 24 de agosto de 2015 en la Ciudad de México.



Julián Pastor, 1966. Archivo personal del director.

1.3. Julián Pastor y la industria del mexicano

Dentro de la industria del cine mexicano, Julián Pastor fue un director que logró rodar películas valiéndose de diferentes subsidios, algunas veces del estatal, otras solamente con casas productoras independientes o cooperativas, e incluso lograr levantar películas con subsidios compartidos entre el Estado y los productores independientes.

Todas las posibilidades a las que tuvo acceso Pastor para poder filmar sus películas se dieron en un contexto en el que la política de “filas cerradas” del STPC se había relajado permitiendo la paulatina incorporación de nuevos directores, aunada a la implementación de la política cinematográfica de “estatización” durante el gobierno de Luis Echeverría, en la que el Estado logró un control casi total del financiamiento, producción, promoción, distribución y exhibición de las películas mexicanas.

Después de muchos años, el relevo generacional de directores que aportó nuevos argumentos temáticos y una estética renovada al cine mexicano llegó a la Sección de Directores del STPC, aceptando el ingreso de jóvenes directores a sus filas. El debut de estos jóvenes directores fue alentada por una también nueva generación de productores, especialmente Mauricio Walerstein y Juan Fernando Pérez Gavilán, que formaron la Cinematográfica Marte, dedicada a incentivar las carreras de los nuevos cineastas que, en su mayoría, dirigieron sus primeras películas en el año de 1970.

Los directores debutantes con Cinematográfica Marte fueron José Estrada, Guillermo Murray, Toni Sbert, Salomón Laiter y Julián Pastor, por mencionar sólo algunos. La primera película que la cinematográfica produjo fue *Los Caiñanes* (1966), cinta dirigida por Juan Ibañez y basada en un argumento escrito por Carlos Fuentes; el largometraje obtuvo gran aceptación

entre el público y la crítica.⁵⁶ Otras de las películas dirigidas por los debutantes fueron: *Para servir a usted* (1970) de Estrada y Murray, *Las puertas del paraíso* (1970) de Salomón Laiter, *Sin salida* (1970) de Toni Sbert y *La justicia tiene doce años* (1970) de Julián Pastor. Esta última contó con un guión escrito por Fernando Fulguería y la historiadora Marialba Pastor, hermana de Julián. Al respecto del cine que realizaron los directores debutantes, Emilio García Riera comentó:

El cine de la Marte fue hecho en varios casos por jóvenes – Ibañez, Walerstein, Estrada, Pastor, Sbert, que frecuentaban la Zona Rosa (o colonia Juárez), centro entonces de la vida cosmopolita capitalina. Algo tuvo que ver eso con la coexistencia en su cine de una actitud crítica a veces sincera y la complacencia por la moda y lo moderno, el énfasis en un erotismo que se quería desenfadado y una visión pintoresquista y seudorrealista de lo popular.⁵⁷

1.4. La década de 1970 y la estatización del cine mexicano

La apertura del cine a nuevos directores y productores se vio enmarcada por el sexenio presidencial de Luis Echeverría (1970-1976), que se erigió como un gobierno abierto al diálogo con los jóvenes para intentar dejar atrás el tema de su participación en la masacre de jóvenes durante 1968, durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. Poco antes de que Echeverría asumiera la presidencia de México, su hermano, Rodolfo Echeverría⁵⁸ fue nombrado director del Banco Nacional Cinematográfico por Díaz Ordaz en septiembre de 1970.

Durante la gestión de Rodolfo Echeverría, el nivel de censura en el cine se apaciguó, aunque no por eso desapareció. Las películas censurables eran aquellas que abordaban temas político-ideológicos. Por ejemplo, algunas de las películas que pudieron tener estreno fueron *Rosa Blanca* (1961) y *El brazo fuerte* (1958), que habían estado enlatadas por años; pero no

⁵⁶ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, op. cit., p. 260.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 262.

⁵⁸ El nombre artístico de Rodolfo Echeverría era Rodolfo Landa, ex- actor y ex dirigente de la ANDA.

sucedió así con la cinta *La sombra del caudillo* (1960), la cual fue duramente censurada, al grado de prohibir su exhibición. Lo que ocasionó que permaneciera almacenada durante muchos años. En cambio, hubo más permisos para películas que trataban temas como el amor libre y la liberación sexual a través de la filmación y proyección de escenas con desnudos eróticos, como las realizadas por Ana Luisa Peluffo: *La fuerza del deseo* (1955) y *La Diana cazadora* (1957), posteriormente, Isela Vega protagonizaría: *El deseo llega de noche* (1968) y *Las pecadoras* (1968), por mencionar algunas.

El principal problema de la drástica situación de la industria cinematográfica en 1971 radicaba en que el Estado sostenía una estructura administrativa a altos costos. Además de que los productores privados sólo invertían bajo criterios de pronta recuperación, lo que propiciaba en muchos casos un cine de baja calidad; aunado a lo anterior, se dieron algunas situaciones que se sumaron a los problemas de la industria: como que los gremios sindicales del cine abogaban por mejores condiciones de trabajo, las empresas productoras privadas se encontraban descapitalizadas y el Banco Nacional Cinematográfico estaba profundamente endeudado. A todo esto se sumaba el que la Compañía Operadora de Teatros y Películas Mexicanas funcionaba bajo una nula rentabilidad, que los Estudios Churubusco y Procinemex tenían un gran déficit, que las distribuidoras perdían terreno en los mercados extranjeros y que la producción y distribución sufrían permanentes alzas en sus costos, mismos que no eran recuperados en taquillas ya que los precios se encontraban congelados.⁵⁹

La medida que Rodolfo Echeverría implementó para estabilizar la industria cinematográfica mexicana fue el Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica, dado a conocer el 21 de enero de 1971. Los objetivos de dicho plan estaban dirigidos al

⁵⁹ *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. II, *op. cit.*, p. 103.

financiamiento de cintas estrictamente comerciales, así como a la promoción de la calidad artística de las películas, el estímulo y financiamiento al cine experimental, así como a la conservación y extensión de los mercados de exhibición nacional y extranjero. Asimismo, en el ramo de la producción lo que se perseguía era lograr un equilibrio económico entre costos y rendimientos de explotación.

Otro de los propósitos de la política adoptada por Rodolfo Echeverría era llegar a un acuerdo con los productores deudores para que invirtieran en el cine el dinero que debían. En otros casos las negociaciones se daban con personas que no tenían nada que ver con la industria cinematográfica, alentándolos para que financiaran al cine y, a su vez, el Estado los apoyaría para impulsar otros negocios, por ejemplo, la construcción. Así, surgieron nuevas casas productoras como Alpha Centauri, mientras que otras ya existentes, como Marco Polo o las compañías Marte y Escorpión, fueron invitadas a participar más activamente y a autofinanciarse para que la industria lograra un equilibrio.⁶⁰

Si bien, muchas de las cintas del Estado fueron filmadas en cooperación con productores privados, la situación que preponderó fue asegurar el empleo para los trabajadores sindicalizados, implementando así el sistema de los llamados “paquetes” desde 1973, en el que éstos fungían como copropietarios y socios del Estado. De hecho, los trabajadores colaboraban con el 20% del costo de alguna película a rodar, mientras que el otro 80% restante lo ponía el Estado; y una vez que ambas partes recuperaran su aportación, las utilidades que se obtenían eran repartidas al 50% para cada una de las partes, aunque esa recuperación sólo

⁶⁰ Durante el período de Rodolfo Echeverría se dio apoyo a productoras privadas que tenían como propósito hacer un cine original y audaz con una propuesta de crítica social, entre las que destacan Alpha Centauri, de Guillermo Aguilar Álvarez y Víctor Moya, Marco Polo, de Leopoldo y Marco Silva, Marte, de Mauricio Walerstein y Fernando Pérez-Gavilán y Escorpión, con capital del colombiano Ramiro Meléndez, Luis Alcoriza y Fabiola Falcón.

podía efectuarse al cabo de dos o tres años.⁶¹ Por ello, en el año de 1974 el Estado optó por crear sus propias firmas productoras y confiar las películas a los directores que consideraba capaces; las firmas creadas fueron CONACINE (Corporación Nacional Cinematográfica) y en 1975, CONACITE I y CONACITE II.

La justificación de Rodolfo Echeverría para echar a andar el Plan de Reestructuración y demás medidas, como las producciones por “paquete”, fue estar en contra del cine hueco, pero sin apoyar tampoco a un cine de contenido político, militante o panfletario, pues argumentaba que lo realmente necesario era la realización de un cine para el que no “hubiera otra limitante que la capacidad y el talento de los cineastas”.⁶²

También en 1974, un grupo de directores integrado por Raúl Araiza, José Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, Julián Pastor y Juan Manuel Torres, optaron por formar la cooperativa DASA (Directores Asociados, S.A.), que coproduciría películas con el Estado.⁶³ La intención de DASA films era “crear una imagen del cine mexicano dentro del cine internacional mediante películas de alta calidad artística con el contenido social que requiere toda manifestación Latinoamérica”.⁶⁴

La fuerte presencia de Julián Pastor en la industria cinematográfica durante la década de los setentas es innegable. Resulta importante subrayar que Pastor perteneció a una generación que buscaba la renovación del cine mexicano, tanto temático como estético, que les permitiera dejar atrás la sombra del cine hecho en la época de oro. Asimismo, buscaron la manera de modificar las estructuras bajo las que operaba la industria cinematográfica, puntualmente:

⁶¹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, *op. cit.*, pp. 279-280.

⁶² Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 15, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Cinematografía, Gobierno de Jalisco y Secretaría de Cultura, 1994, p.184.

⁶³ *Ibid.*, p. 280.

⁶⁴ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano 1974-1976*, t. 17, *op. cit.*, p. 7.

producción, distribución y exhibición. El cine hecho por Julián Pastor al igual que el de otros directores de su generación (Alberto Isaac, Manuel Michel, Salomón Latier y Juan Ibáñez, entre otros) podríamos llamarlo un cine de transición, que si bien lograron en algunos casos alejarse de las estructuras de la industria y las fórmulas temáticas implementadas durante la época de oro, también recurrieron a la reglas de la industria. Al menos en un inicio para poder filmar un cine con temáticas vigentes y llegar a un público amplio. En el siguiente capítulo se abordará puntalmente cuales eran los intereses de Julián Pastor al momento de hacer cine.

Capítulo 2

El cine de Julián Pastor y la condición de la mujer

2.1. Julián Pastor detrás de la cámara

El principal interés de Julián Pastor al momento de dirigir era que sus películas técnicamente estuvieran bien realizadas y lo más importante, que logaran ser vistas por un amplio público. En una entrevista concedida a *El Heraldo* (1976), Pastor dejaba en claro cuáles eran sus ideales al momento de rodar sus películas: “no las hago deliberadamente comerciales, aunque sí me interesa que tengan éxito en taquilla. Los temas que he tratado únicamente reflejan mi forma de pensar; no me interesa hacer cine político ni social.”⁷⁴ Para Julián Pastor “la función del cine era subvertir, es decir, cambiar el orden de las cosas.”⁷⁵ Sin embargo, estaba consciente de que para filmar y exhibir sus películas, éstas debían ser mesuradas en cuanto a temas políticos que cuestionaran al Estado mexicano. Al respecto comentaba:

Hay algunos directores por ahí que de repente quieren hacer con el dinero del gobierno, películas que cuestionen la estructura misma del gobierno. ¡Y esto, pues es absurdo! Entonces, como al gobierno le piden dinero para hacer una película en el cual le van a romper el hocico y éste no les da el dinero dicen que no hay libertad de expresión ¿verdad?, pero pues esto es relativo. El hecho es que, incluso con el dinero del gobierno se han hecho películas que cuestionan en algunos aspectos, algunos nada más, algunas de las estructuras básicas del gobierno, y esto ya es enorme y grandioso en nuestro país ¿no?

No es que exista una enorme y grandiosa libertad de expresión, pero bueno, tampoco existe el capital dispuesto a emplearse en obras que realmente permitan la expresión de las ideas más radicales y más extremistas. Yo pienso que hoy en día un nuevo director de cine, aun en el caso de que sea desconocido, si tiene un buen guión, si tiene un buen asunto que ofrecer a una industria de cine oficial, no tendrá problemas para trabajar. Ahora, si lo que quiere es hacer la revolución a través del cine, y aparte de hacer la revolución, ser declarado genio nacional a raíz de su primera película... si ese nuevo realizador tiene la actitud que hemos tenido muchos, yo incluso; la actitud de despreciar todo lo que se ha hecho en el cine

⁷⁴ Rosa Ma. L. Bernard, “Le falta una nueva distribuidora al Estado para tener el dominio total de la industria fílmica. Afirma el cinedirector Julián Pastor”, *El Heraldo*, 23 de agosto de 1976.

⁷⁵ José Enrique Gorlero, “No me interesa el cine panfletario afirma el cinedirector Julián Pastor”, *El Día*, 19 de marzo de 1978.

mexicano y decir: ¡todo es una mierda! Y ¡yo voy a hacer la película que salve esta situación! Y ¡voy a sobresalir! Ese señor está fregado y no tiene la menor posibilidad dentro de la industria.⁷⁶



Julián Pastor durante filmación de *El esperado amor desesperado*, en Córdoba, Veracruz, 1975. Archivo personal del director.

⁷⁶ Juan Jiménez Patiño, “Anarquía y confusión en el cine mexicano: Julián Pastor”, *Unomásuno*, 26 de noviembre de 1977.

Concretamente, podemos argumentar que a Julián Pastor no le interesaba hacer un cine político, ni militante, pero sí uno que estaba interesado en hacer películas que reflejaran una manera distinta de ver la vida. En cuanto a su personalidad, Pastor se definía a sí mismo como una persona que desde muy temprana edad había manifestado intereses profundos por el arte, el cine y la literatura, que lo llevaron a lo largo de su carrera, e incluso hasta el final de su carrera, a intercalar la actuación y la dirección de cine. Sin embargo, “en el medio artístico mexicano a Julián se le conoce como actor de cine de los 70; como director también de esos años; como director de escena en los teatros-bares, con un humor riguroso, fuera y dentro de la escena, quizá por ello despierta simpatías y antipatías”⁷⁷. En sus propias palabras, él es un hombre polémico porque es justo e incluso afirmó que “sin falsa modestia, es uno de los mejores actores que ha tenido México”⁷⁸. Como director, fue partidario del cine inmediato, aquél que es capaz de tocar la realidad inmediata, y que puede ver las cosas cercanas, no nada más en el aspecto social, sino en los gustos y necesidades del público.

Los argumentos de las películas de Julián Pastor, hechas durante la década de 1970 se desarrollan a partir de personajes femeninos que encarnan los problemas de la condición de las mujeres. El propio Pastor afirmó ⁷⁹ que el problema de *la condición femenina* era una preocupación personal, así que no debía ser tomada como una simple casualidad el hecho de que varias de sus películas abordan esta problemática. Si bien Julián Pastor no puede ser considerado como un director “feminista” o un militante de este movimiento social y político, las películas a analizar en este trabajo comparten las preocupaciones que fueron objeto de debate para el movimiento de la nueva ola del feminismo en México a lo largo de la década de 1970. Concretamente lo que este movimiento consideró como primordial fue el

⁷⁷ Karla Ruiz, “Julián Pastor. Un cineasta con causa”, *Macrópolis*, 8 de octubre de 1992, pp. 90-92.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 90

⁷⁹ Entrevista a Julián Pastor, 19 de noviembre de 2013.

descubrimiento de la existencia del término “la condición de la mujer”. Al respecto, Eli Bartra plantea que el término hace referencia al momento en que “las mujeres se percataron de su inferioridad social. Las mujeres se dieron cuenta que la subalternidad no era, pues, personal, sino colectiva. Antes, cada una pensaba que sus problemas eran estrictamente personales, pero al comunicarse entre ellas descubrieron su carácter social”.⁸⁰

2.2. La nueva ola del feminismo mexicano

Concretamente, el feminismo durante la década de los años setenta se dio en medio de las búsquedas libertarias inspiradas por la contracultura en ambientes universitarios. Para Gabriela Cano, el feminismo de la nueva ola estuvo marcado por la influencia del movimiento de liberación de la mujer en los Estados Unidos, al respecto afirma:

Las activistas pioneras, muchas de ellas antiguas participantes del movimiento estudiantil del 68, estaban al tanto de los desarrollos políticos y teóricos del feminismo estadounidense. Particular resonancia tuvo el mitin celebrado en 1970 en San Francisco, California, a propósito del quincuagésimo aniversario del reconocimiento a la igualdad de derechos políticos de las mujeres en los Estados Unidos, y que fue apareció ampliamente reseñado en la prensa mexicana.⁸¹

La nueva ola estuvo constituida por mujeres urbanas de clase media, particularmente aquéllas que habitaban en la Ciudad de México, que tenían acceso a la educación superior y que estaban vinculadas a algunas vertientes de la izquierda mexicana, es decir, mujeres preocupadas por la falta de oportunidades para intervenir en la toma de decisiones, no sólo en los grupos políticos sino en la resolución de sus propios problemas y necesidades como mujeres.⁸²

⁸⁰ Eli Bartra, “Tres décadas de neofeminismo en México”, en *Feminismo en México, ayer y hoy*, Eli Bartra, Ana Lau, et al., núm. 130, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Molinos de Viento, Serie Mayo/ Ensayo 2002, p. 46.

⁸¹ Gabriela Cano, “Más de un siglo de feminismo en México”, *Debate feminista*, vol. 14, octubre 1996, p. 354.

⁸² Ana Lau, “El nuevo movimiento feminista mexicano a fines del milenio”, *Feminismo en México, ayer y hoy*, op. cit., p. 14.

Las luchas y debates que caracterizaron a esta nueva ola fueron la conquista de la libertad sobre el cuerpo de las mujeres, la despenalización del aborto, el libre ejercicio de la sexualidad femenina, así como también, temas relacionados con el abuso y el hostigamiento del cuerpo de las mujeres.⁸³ El centro de reflexión eran las mujeres que vivían oprimidas, relegadas en la cultura patriarcal, padeciendo subordinación pautada por relaciones de poder asimétricas. El feminismo que va de los años sesenta hasta parte de los ochenta planteaba tres grandes ejes de pensamiento. En primer lugar, señalaban que la biología no condicionaba a las mujeres para ser exclusivamente madres, que tenían derecho al ejercicio de la sexualidad, al control de su cuerpo y a decidir libremente si querían o no la maternidad. En segundo lugar, manifestaban que las relaciones entre hombres y mujeres son asimétricas y tienen un componente de poder. *Lo personal es político* fue el lema que acuñaron para mostrar este hecho. Por último, señalaban que existe una dicotomía entre lo público (la economía, la política, la cultura) y lo privado (la familia) y que el papel que tienen las mujeres en el espacio privado es tan importante para el funcionamiento social como el público.⁸⁴

En 1975, se celebró en la Ciudad de México la Conferencia Mundial de la Mujer y la proclamación del “Año Internacional de la Mujer” por la Organización de Naciones Unidas (ONU), esto llevó al gobierno mexicano a dictar una serie de reformas jurídicas tendientes a eliminar la desigualdad entre hombres y mujeres. Durante los días de la Conferencia Mundial de la Mujer, las activistas feministas organizaron un “contracongreso” en el que expresaron sus diferencias con la conferencia de la ONU. Consideraban que ésta mantenía una posición política gobiernista, que su análisis sobre la condición de la mujer era superficial y que las medidas acordadas eran insuficientes. El “contracongreso” tuvo escasa relevancia, ya que su

⁸³ Eli Bartra, “Tres décadas de Neofeminismo en México”, *op. cit.*, p. 46.

⁸⁴ Alma Rosa Sánchez Olvera, *Derechos sexuales y reproductivos en México: feminismo y construcción de la ciudadanía para las mujeres*, México, Universidad Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2009, p. 184.

labor no impactó el trabajo de las delegadas internacionales y tuvo una cobertura periodística restringida, sin embargo, jugó un papel crucial en la formación de estructuras organizativas en los sectores feministas.⁸⁵

A lo largo de la década de los setenta proliferó la formación de grupos de debate, círculos de estudio e investigación, células de partidos de izquierda y grupos editoriales interesados en el feminismo. Algunos de los grupos y redes feministas de aquellos años fueron: Mujeres de Acción Solidaria (MAS, 1971), el Movimiento Nacional de Mujeres (MNM, 1972), el Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM, 1974), resultado de una escisión de MAS y el Colectivo de Mujeres (1976), por mencionar solo algunos.

En la prensa surgieron el Colectivo La Revuelta (1975), que fue una escisión del MLM que respondía al interés de algunas integrantes por elaborar un periódico feminista concebido como una nueva estrategia militante. Y la revista *Fem* (1976), que fue una iniciativa de Alaíde Foppa y Margarita García Flores. A esta publicación trimestral y de dirección colectiva, se integraron posteriormente Marta Lamas, Elena Poniatowska, Carmen Lugo y Elena Urrutia, cuyo objetivo primordial era la difusión del pensamiento feminista.⁸⁶ La revista perduró prácticamente tres décadas y puede considerarse como el órgano más importante de difusión del pensamiento feminista durante los años setenta y ochenta.

La recepción de ideas feministas en México durante los años sesentas no fue fácil, pero con el paso del tiempo y el gran trabajo de las feministas de la época se logró que el movimiento tuviera eco dentro de la sociedad y se comenzara a tener conciencia sobre los problemas de las mujeres. Una muestra de ello, es el artículo *Nueva salutación del optimista* (1978)

⁸⁵ Véase Gabriela Cano, *op. cit.*, p. 355.

⁸⁶ Gabriela Cano, *op. cit.*, p. 357.

del intelectual Carlos Monsiváis, quien cuestionaba cuáles habían sido los alcances del feminismo en México:

¿Qué han logrado, en esta década de surgimiento militante, el feminismo y los movimientos de liberación sexual en México? Las respuestas varían de acuerdo al “criterio de utilidad” que se aplique. Si la medida es el desarrollo organizativo, el panorama es ciertamente magro y, sobre todo, sectorial; nos hallamos ante grupos no muy numerosos de clase media con frecuencia divididos o ideologizados hasta la parálisis. Si la medida es el grado de influencia social, los resultados son muy amplios, en especial en lo tocante al feminismo que, en pocos años, se ha convertido en un punto de vista ya no prescindible, que trasciende con mucho de su radio deliberado de acción y alcanza de modo difuso pero efectivo a vastas zonas de la población.⁸⁷

Lo que a Monsiváis le interesaba destacar era que:

A un país carente de organizaciones independientes, sin tradición democrática, con una todavía precaria sociedad civil, el feminismo y el movimiento de liberación sexual en general le están aportando una perspectiva crítica para entender la “condición femenina” y la “condición masculina” como productos históricos que alimentan y vigorizan la explotación laboral, la represión social y la manipulación política.

Además, el autor manifestaba que el mayor éxito del feminismo hasta ese momento había sido la campaña por la despenalización del aborto y que, de tema prohibido, había pasado a convertirse en causa apremiante pese a la oposición de la Iglesia, sectores conservadores de la sociedad y la complicidad del gobierno.

Por eso, la mayor victoria del feminismo se está dando a través de un proceso de contagio o contaminación social. Hoy las burlas a las “mujeres que se creen hombres” se mezclan con la inquietud ante los señalamientos y acusaciones de machismo (ironía de los setentas: se ha vuelto término inculpatorio lo que fue todavía hace poco el mayor Timbre de Orgullo de un Hombre Cabal).⁸⁸

Se puede decir, y con razón, que a las clases populares no les afecta visiblemente este contagio persuasivo; en ese ámbito ni los machos dejan de serlo por la vergüenza cultural, ni las mujeres se consideran habilitadas para el libre uso de su cuerpo (no sólo en lo relativo al aborto). Pero, dada la rapidez de los

⁸⁷ Carlos Monsiváis, “Nueva salutación del optimista”, *Fem*, vol. 3, núm. 9, (octubre-diciembre), 1978, p. 17.

⁸⁸ *Ibid.* p. 18.

cambios sociales, tanto el descenso de prestigio interno del machismo, como la discusión pública de la despenalización del aborto, la efectiva igualdad jurídica de la mujer, el salario al ama de casa, el castigo legal a los violadores, los derechos homosexuales, etc, resultan avances no minimizables...⁸⁹

Lo que resulta importante de este artículo es que permite ver el impacto social que tuvieron las demandas feministas de la nueva ola, no solo en el sector femenino sino también la percepción que pudieron haber tenido los hombres pertenecientes a una clase media ilustrada, como es el caso de Monsiváis.

2.3. El feminismo en el imaginario del cine mexicano

Dentro del ámbito cinematográfico destaca la formación de El Colectivo Cine Mujer en 1975, por ser el único en su tipo dentro de la cinematografía mexicana. El grupo estuvo básicamente integrado por estudiantes de la séptima y octava generación del CUEC, quienes se organizaron en torno a dos mujeres: Rosa Martha Fernández y Beatriz Mira. Los objetivos del Colectivo fueron abordar un cine femenino, emancipador y político, que fuera capaz de retratar la imagen femenina desde una perspectiva “realista”, de ahí se entiende que hayan recurrido -en la mayoría de sus producciones- al género documental como una herramienta para lograr sus propósitos.⁹⁰

La primera producción del Colectivo fue *Cosas de mujeres* (1975-1978), dirigida por Rosa Martha Fernández, una ficción donde se aborda el tema del aborto. La siguiente producción del grupo sería: *Vicios en la cocina, las papas silban* (1977), un documental dirigido por Beatriz Mira, que retrata el trabajo doméstico y la vida cotidiana de una ama de casa. Posteriormente, en 1979, el Colectivo produce *¿Y si eres mujer?*, de Guadalupe Sánchez, una animación de siete

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ Mágina Millán, *Derivas de un cine en femenino*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Universitario de Estudios de Género, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Dirección General de Actividades Cinematográficas, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1990, p. 114.

minutos sobre el bombardeo publicitario consumista del que son víctimas las mujeres para agradar al hombre. También, en 1979, se filma *Rompiendo el silencio*, documental dirigido por Rosa Martha Fernández, en el que se aborda el tema de la violación en México. Y en 1981, se filma *No es por gusto*, un documental sobre la prostitución en el centro de la Ciudad de México, dirigido por las egresadas del CUEC, María Eugenia Tamés y María del Carmen de Lara.⁹¹

A mediados de la década de los años ochenta el Colectivo Cine-Mujer se disolvería por distintas razones: algunas realizadoras emprendieron proyectos propios; además del cambio de intereses en la forma de hacer cine, el agotamiento del cine independiente en México y el declive de una militancia que entendía el “arte” como un instrumento de lucha.⁹²

En Europa y Estados Unidos hubo un importante desarrollo teórico sobre el cine realizado por mujeres, provocando una gran coyuntura que haría que las realizadoras se cuestionaran a sí mismas sobre su cine y que fueran leídas con mayor acuciosidad por parte de la crítica feminista. Es a partir de ese momento en que la teoría feminista del cine comienza a reflexionar acerca de los siguientes problemas:

- La imagen y posición de la mujer en el cine, su construcción en la narración.
- Su representación como objeto del deseo masculino y lo que esto implica para la sexualidad y el deseo femeninos.
- El realismo o ilusionismo como forma dominante de la narración cinematográfica y sus efectos en la recepción de la espectadora.
- La representación relacionada con la pertenencia a una raza, a una clase social y a la preferencia sexual.
- La pertenencia a una estética femenina en el cine.
- El funcionamiento del operativo psíquico consciente e inconsciente activado por el cinematógrafo, preguntándose sobre las motivaciones y las fuentes de placer del espectador-mujer frente a la pantalla.⁹³

⁹¹ *Ibid.*, p. 116.

⁹² Margara Millán, “Feminismo(s) y producción cultural. De la denuncia programática a la exploración del deseo femenino en la cinematografía femenina mexicana”, en Griselda Gutiérrez C. (coord.), *Feminismo en México. Revisión histórica-crítica del siglo que termina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2002, p.435.

⁹³ Véase, Margara Millán, *Derivas de un cine en femenino*, *op. cit.*, pp. 45-46.

Cabe señalar que hacia los años sesenta existía una muy escasa representación del punto de vista femenino en el cine mexicano. Pero a pesar de ello, el trabajo del Colectivo Cine-Mujer fue muy importante, tanto que se convirtió en un parteaguas para las realizadoras mexicanas de los años ochenta como, Busi Cortés, María Novaro y Mary Sistach, por mencionar sólo algunas.

En cuanto al cine realizado por Julián Pastor, es necesario recalcar que la intención de este trabajo no es exponerlo como un director de ideas feministas, sino como un director con ideas y mentalidad liberal que estuvo preocupado por la condición de la mujer, en especial por el sometimiento de la mujer al hombre. Respecto a los personajes femeninos que aparecen en sus filmes, él comentó: “siempre, en todas mis películas, los personajes femeninos son personajes que se someten de manera muy evidente”.⁹⁴

2.4. Los estereotipos femeninos en el cine mexicano

El cine de Pastor retoma algunos de los estereotipos femeninos del cine mexicano para después subvertirlos y darles a sus personajes otros posibles finales. En especial, retoma los modelos de monogamia, fidelidad y castidad, aunados a los abnegación, sumisión y sentimentalismo que fueron reiteradamente encarnados por personajes femeninos.

Una fuerte crítica respecto a las temáticas repetitivas en el cine mexicano y los estereotipos femeninos representados en pantalla, la hizo Salvador Elizondo, en el primer número de la revista *Nuevo Cine*. Su artículo comenzaba diciendo que el cine mexicano se había constituido como un cine de moraleja condenatoria, prácticamente desde sus orígenes. Para Elizondo era necesario dejar atrás el cine de moral condenatoria con películas dedicadas a

⁹⁴ Entrevista a Julián Pastor, 19 de noviembre de 2013.

defender y salvaguardar dos instituciones: el matrimonio y la castidad. En estas películas se pretendía salvaguardar los “valores” del matrimonio convencional que habían encontrado una gran aceptación en el público de la clase media de aquellos años, al sentirse intrínsecamente identificados con los personajes.⁹⁵ Mientras que el tema de la castidad se enfocaba en películas con protagonistas adolescentes, -que buscaban encarnar a la clase media: oficinistas, estudiantes, hijas de familia- “que se debaten constante y furiosamente contra el fantasma de la deshonra”. Ejemplos puntuales de lo anterior fueron las películas: *Tu hijo debe nacer*, *Con quien andan nuestras hijas*, *El caso de un adolescente* y *Quinceañera*.⁹⁶

En cuanto al cine erótico hecho en México, mencionaba que a este: “le cabía la deshonra de no haber, hasta la fecha, producido jamás una película, 100 por ciento erótica. Cuando ha estado a punto de lograrlo, cuando ya había tomado la resolución de hacerlo como lo demostraban las películas “de desnudo” de Ana Luisa Peluffo, se ha detenido el umbral de ese mundo maravilloso, asustado por el coco de su propio atrevimiento”.

Otro autor con ejemplos puntuales sobre los estereotipos femeninos representados en el cine mexicano es Carlos Monsiváis, que al respecto comentaba:

Desde las primeras décadas del cine sonoro, la Mujer, con mayúscula, es arquetipo y estereotipo, de su matriz surge la raza, del desprecio que se le profesa nacen las jerarquías del trato, de su dolor o de sus placeres provienen los defectos de sus hijos. El espacio ideal, casi único, para representar a las mujeres, es el melodrama, el género expiatorio que defiende a la familia al recordarle los peligros de lo secular: el adulterio, la rebelión de los hijos, la “caída” de las jóvenes asediadas por la seducción o la compra, la mutación de costumbres que sepulta la tradición en el ropero o la deposita en el filo de las plegarias y las venganzas.

La industria cinematográfica de México, en los años de la llamada Edad de Oro, imita en lo posible a Hollywood: en géneros, estilos, formatos. Lo imita en todo menos en la representación de las mujeres. Durante esas décadas, sólo a través de excepciones se registra la perspectiva femenina, y a las mujeres se

⁹⁵ Salvador Elizondo, “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”, *Nuevo Cine*, vol.1, no.1, abril 1961, pp. 4-11.

⁹⁶ *Idem*.

les observa con desprecio o afecto o cachondamente, y lo sepan o no los espectadores, sean hombres o mujeres, ellas se ven a sí mismas como integradas al paisaje, seres-objeto, refractarias a la individualización. El cine mexicano no produce los personajes independientes que en la misma época consagran en Hollywood a Bette Davis, Katherine Hepburn, Rosalind Russel, Joan Crawford, Jean Arthur, las primeras mujeres modernas en la nueva, irrefutable realidad de la pantalla. Y sin ser modernas, se vuelven excepción por su carácter imperial las diosas de la pantalla en México, Dolores del Río y María Félix.⁹⁷

Dolores del Río encarna la belleza innegable y la abnegación, representando personajes que siempre resultan ser víctimas de la humillación. En su filmografía mexicana, *Flor Silvestre*, *María Candelaria*, *Bugambilia*, *Las abandonadas*, *La Malquerida*, *La Otra*, *La casa chica*, *Deseada*, *La selva del fuego*, *La cucaracha*, “la actriz carece de voluntad social pero no del imperio de las facciones”.⁹⁸ Mientras que el caso de María Félix es completamente diferente, pues según Monsiváis:

Ella en sí misma, es un personaje que se alimenta desmedidamente del juego entre persona y la representación, y, al trastocar las reglas de la feminidad, construye su aura de poder. En ella los sentimientos asignados por el guión (*Enamorada* es un buen ejemplo), se desbaratan por el tono tiránico, la voz que inferioriza al oyente, el ademán esclavizador, todo sustentado por la belleza. El personaje de María Félix en *Doña Bárbara*, en donde ella asume los rasgos del cacique, logra ser dueña de sí porque ha renunciado a la feminidad convencional.⁹⁹

Otro ejemplo puntal de personajes femeninos estereotipados del cine de oro mexicano es el de Blanca Estela Pavón, la *Chorreada* en *Nosotros los pobres y Ustedes los ricos*, a la cual Monsiváis describe como la noviecita santa por antonomasia: es leal, solícita, fiel de aquí a la siguiente humillación. “Son tuyas todas las virtudes menos las de la psicología individualizada, las de la apropiación de sí misma: no puede protestar, carece de iniciativas, se aviene a la voluntad de la madre y sólo marca su presencia de una manera en la que se confunde lo servil

⁹⁷ Carlos Monsiváis, “La Santa Madrecita Abnegada: la que amó al cine mexicano antes de conocerlo”, *Debate feminista*, vol. 30, octubre 2004, pp. 159-160.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 161.

⁹⁹ *Idem.*

con lo servicial”.¹⁰⁰ Un ejemplo más de abnegación absoluta es Dalia Íñiguez, en *La oveja negra*, ella es la madre que jamás protesta por vejación alguna. Sin duda, el ejemplo más claro es Sara García, quien se convirtió en la figura totalizadora de una idea de la Madre y la Abuela:

Chantajista, desorbitada, la matrona por antonomasia, que se ha desexualizado por entero. Su cuerpo mismo es una institución, la rotundidad de las amas de casa que es también una invasión territorial. Sara García: el rostro henchido de amor y comprensión, el regazo de las generaciones, el impulso del llanto benéfico. Finalmente, diríamos que el melodrama es su espacio vital, y los títulos de sus películas son todo un programa ideológico y literario: *El pulpo humano y La sangre manda*, 1933, *Así es la mujer*, *Las mujeres mandan* y *Malditas sean las mujeres*, de 1936; *No basta ser madre*, de 1937, *Mi madrecita*, *Abí está el detalle*, ambas de 1940, *Cuando los hijos se van*, de 1941, *La abuelita*, de 1942, *Los tres García y Vuelven los García*, de 1946; *Mi madre adorada*, de 1948, sólo por mencionar algunas de las películas de la larga trayectoria de la actriz.¹⁰¹

Es menester mencionar que en el cine mexicano también hubo representaciones femeninas que no fungieron como esposas fieles o madres abnegadas, como es el caso del dúo de “teporochas” “La Guayaba” y “La Tostada”, interpretadas por Amelia Wilhelmy y Delia Magaña en *Nosotros los pobres y Ustedes los ricos*. Otro ejemplo es el personaje cómico de *Vitola*, interpretado por Fanny Kaufman, “cuya razón de ser es el placer de que se les ofenda”.¹⁰²

Los diferentes personajes femeninos analizados a lo largo de esta investigación aún conservan ciertas características que los unen con los personajes arriba mencionados, por ejemplo, la fidelidad y la abnegación, como tipologías que se mantienen en los personajes principales de la primera película que se analiza en la investigación, *El esperado amor desesperado*. Más adelante como se verá en los siguientes capítulos, los personajes femeninos de las películas

¹⁰⁰ *Idem*.

¹⁰¹ Véase, Carlos Monsiváis, “La Santa Madrecita Abnegada: la que amó al cine mexicano antes de conocerlo”, *Debate feminista*, vol. 30, octubre 2004, pp. 165-166.

¹⁰² *Ibid*, p. 162.

de Julián Pastor también experimentan rupturas con respecto a la psicología y los estereotipos femeninos que impusieron los personajes de la época del cine de oro. Puntualmente, en la película *El vuelo de la cigüeña*, Nicole, la protagonista, una joven de mentalidad liberal y abierta a la sexualidad, rompe con el estereotipo de la noviecita fiel y sumisa de la que se habló líneas arriba. El tercer caso es la película *Los pequeños privilegios*, en donde la protagonista (Yara Patricia) al practicarse un aborto, pone en total crisis el modelo de la “buena madre”; un papel opuesto, desde luego, al que habían interpretado actrices como Sara García o Dalia Íñiguez y que exhibían como un modelo a seguir.

Capítulo 3

“El esperado amor desesperado”: la rebelión contra el patriarcado

En esta primera película a analizar, *El esperado amor desesperado*, el tema que rige la trama de la cinta es la opresión que experimentan los dos personajes protagónicos femeninos. La película cuenta la historia de un par de hermanas en edad madura, sin esposo ni hijos, y que anhelan desesperadamente casarse algún día. Aminta (Ofelia Guilmáin), de cuarenta y seis años, y Rocío (Sonia Furió), de treinta y seis, dedican su tiempo a administrar una tiendita “Jarochito” a las orillas de la estación del tren de Córdoba, Veracruz, y a obedecer en todo a su hermano Víctor (Víctor Junco), que más que desempeñar el papel de hermano funge como una figura paterna para ellas. La vida de las hermanas transcurre con aparente calma a la orilla de las vías del ferrocarril hasta que un buen día la rutina de sus vidas parece cambiar cuando una mujer decide abandonar a su bebé con las hermanas Moredia. Este hecho marcará el inicio de los cambios radicales que estaban a punto de suceder en las vidas de las protagonistas, llegando en el caso de Rocío, a la posibilidad de cumplir su más anhelado deseo: casarse.

Desde la óptica del sistema patriarca, la opresión de la que son objeto los dos personajes femeninos se explica a partir de su condición de mujeres maduras y sin marido. Para el patriarcado las mujeres que a cierta edad no lograron cambiar su grupo familiar original y fundar otro nuevo, es decir, pasar del reconocimiento del padre al del cónyuge o marido, se convierten en un estorbo, pues para el sistema patriarcal es necesario que pasen a manos de otro hombre. Si no lo hacen, se vuelven un carga económica, social y afectiva,¹⁰³ tal y como sucede con estos dos personajes.

¹⁰³ Marcela Lagarde y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, México, Dirección General de Estudios de Posgrado, Centro de

3. 1. Historia de una filmación

Muchas de las películas dirigidas por Julián Pastor a lo largo de su carrera fueron hechas por “encargo”, y otras, como *La casta divina* y *Los pequeños privilegios*, fueron filmes en los que las historias resultaron ser interesantes y cercanas para el director. Al respecto, comentó en la entrevista: “mi interés era llegarle a una historia que me movía”.¹⁰⁴

El esperado amor desesperado entra en la categoría de los “encargos”, ya que fue una encomienda hecha por Fernando Macotela cuando éste fue nombrado director de CONACITE II. En aquel entonces, Macotela consideró que Julián Pastor era el indicado para filmar el guión de Emilio Carballido (basado en la obra *La danza que sueña la tortuga*), especialmente después de haber visto uno de los últimos trabajos de Pastor como director: *La venida del Rey Olmos*.

Acerca de cómo Fernando Macotela le ofreció el guión, el propio Julián Pastor comentó en entrevista:

Él me llamó para decirme que tenía un guión de teatro de Emilio Carballido, que curiosamente yo ya había visto en la oficina de un productor alguna vez. El guión anduvo rondando años por las oficinas. Macotela me dijo: Tienes que hacerlo. Carballido no quiere que se le cambie nada. Yo dije, bueno, está bien. Lo leí y me gustó mucho, lo hice como un encargo y creo que me quedó una película que lamentablemente ha sido muy olvidada, ¡injustamente olvidada! además, es un problema encontrar una buena copia pues es una película que el IMCINE en un acto de irresponsabilidad impresionante, en época de Nacho Vera, la vendió a quien sabe quién, vendió los derechos y creo que hasta se deshizo del negativo. El negativo original yo no sé dónde esté... en fin, es una película muy maltratada, que merecía ya haberse editado en DVD. Yo no tengo copia.¹⁰⁵

Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Programa Universitario de Estudios, de Género, 2005, p. 449.

¹⁰⁴ Entrevista a Julián Pastor, 19 de noviembre de 2013.

¹⁰⁵ *Ibid.*

La película fue producida por CONACITE UNO, y el STPC, en los Estudios Churubusco Azteca. El rodaje inició el 22 de diciembre de 1975 y concluyó el 11 de febrero de 1976. Se filmó en varias las locaciones, la principal fue el estado de Veracruz, concretamente Córdoba, que es donde se desarrolla la historia. Algunas de las escenas también fueron filmadas en Baja California, La Paz, el Castillo de Chapultepec en el Distrito Federal y San Francisco California, E.U.A.¹⁰⁶ El reparto de esta cinta estuvo integrado por: Sonia Furió (Rocío Moredia), Ofelia Guilmáin (Aminta Moredia), Víctor Junco (Víctor), Fernando Balzaretto (Beto), Manuel Saval (Carlitos). Su estreno fue el 25 de noviembre de 1976 en los cines Chapultepec, Ciudadela, Jesús H. Abitia, Atoyac, Dorado 70, Tlalpan, y Villa Coapa.¹⁰⁷

3.2. La crítica

Los comentarios hechos a la película en la *Historia Documental del Cine Mexicano*¹⁰⁸ son bastante breves, pero permiten conocer la opinión de García Riera y sus colaboradores sobre la recepción del filme durante su exhibición. El comentario es el siguiente:

Con buen sentido del espacio, Julián Pastor supo usar los excelentes escenarios cordobeses de esta comedia, y en primer lugar el principal: el que ubica a la tiendita de las solteronas junto a las vías del tren y cerca de un puente cubierto muy elevado y muy bien visto. Divertido él mismo con su material, la sustanciosa pieza de Emilio Carballido, el director acumuló además detalles graciosos.

... Algo esencial falla sin embargo en la película. Como no hay menor énfasis en la sátira de la vida provinciana pretendida por la pieza teatral, suena algo inmotivado que Guilmáin declare después de tomar café con ron: “¡nunca creí que se pudiera ser tan feliz en Córdoba!”. Ni en una Córdoba tan aburrida y conservadora como la que sugiere esa frase es verosímil que pase por solterona no deseable una mujer como Sonia Furió. La actriz no está en papel, y de ahí, también, que resulte forzada la escena donde ella se figura bailando un vals con Balzaretto, vestidos ambos de gala, en el Castillo de Chapultepec. Lo malo es

¹⁰⁶ CDCN, *El esperado amor desesperado*, exp. A – 00041.

¹⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁸ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano 1974-1976*, t. 17., Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Cinematografía, Gobierno del Estado de Jalisco y Secretaría de Cultura, 1995, pp. 218 y 219.

que tanto el personaje de ella como esa situación ficticia resultan claves en la trama de una película muy aceptable por lo que tiene de adjetivo, pero malograda en lo sustantivo.¹⁰⁹

3. 3. Análisis

La película inicia con un primer plano que muestra la estación del tren de Córdoba, Veracruz, y a unos cuantos metros de ahí, cruzando un puente peatonal rojo, se encuentra la casa de las protagonistas, las hermanas Moredia. En esta primera escena es donde comienzan parte de los problemas de las hermanas, en especial, cuando una mujer decide abandonar a su bebé con ellas por considerarlas “buenas personas”. Las hermanas, Rocío y Aminta, abrumadas por la situación, intentan disuadir a la mujer de no abandonar a su bebé, pero esta última aprovecha la confusión de ambas para correr a la estación del tren y marcharse definitivamente. Tras lo sucedido, las Moredia deciden quedarse con el bebé —una linda niña—, hasta que recuerdan que primero deben consultarle a su hermano Víctor.

Desde esta primera secuencia ya se plantean las características de las dos protagonistas, Rocío y Aminta, dos mujeres provincianas, solteras, de carácter afable, cariñosas, generosas, nobles, inocentes y demasiado atentas con los otros, lo que provoca que a lo largo de la película los demás personajes suelen aprovecharse de ellas. Un ejemplo claro de esta situación, es la mujer que abandona a su hija, se las deja argumentando que ellas si son “buenas”, pero más allá del calificativo, la abandona con las Moredia porque conoce perfectamente su situación: ninguna de las dos tiene marido, ni hijos. Ambos hechos las convierten automáticamente en la mejor opción para que la mujer logre su cometido, pues asume que las hermanas aceptarán cuidar a su hija sin reparo, ya que de esta manera Rocío y Aminta tendrían la posibilidad de ser madres, sin necesariamente tener

¹⁰⁹*Ibid.*, p. 219.

marido. La premisa inicial que maneja la película es que el estado de soltería que viven las Moredia es definitivo y bajo esas circunstancias la apreciación que se tiene sobre su situación es negativa¹¹⁰, pues socialmente podría pensarse que “fracasaron”.¹¹¹



La segunda secuencia a destacar es la que muestra la relación entre Beto (sobrino de las Moredia), Aminta y Rocío. En un primer plano que inicia con la llamada telefónica entre Rocío y Beto, ella le cuenta sobre la niña que piensan adoptar. Ante la noticia, Beto propone ir esa misma tarde a visitarlas para conocer a “su niña” y aprovechar para llevarles un par de obsequios que les trajo de su último viaje de trabajo a Estados Unidos. Rocío y Aminta reciben a Beto con gran alegría, lo abrazan y lo invitan a pasar para que finalmente

¹¹⁰ Véase, Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, op. cit., p. 416. La carencia positiva de marido por edad y adscripción a la familia original tiene nombre: soltería, y a la mujer se le llama soltera. La carencia negativa de marido, por su edad, hace llamar a la mujer: solterona.

¹¹¹ Marcela Lagarde, p. 416. La autora da una interesante explicación acerca de cómo son vistas por el patriarcado las mujeres sin hijos, ni marido: La mujer soltera debe ser virgen y la apreciación sobre su situación es negativa. En nuestra cultura resulta de tal manera impensable que una mujer no tenga hijos, que no existe un concepto para designar el hecho. En general se condena a hombres y mujeres adultos sin hijos, pero en el caso de las mujeres no tener hijos es un atentado imperdonable a la naturaleza. Si la mujer no tiene hijos de manera voluntaria, ha cercenado una parte de su ser, se la concibe como castrada. La carencia positiva de marido por edad y por adscripción a la familia original tiene nombre: soltería, y a la mujer se le llama soltera. La carencia negativa de marido, por su edad, hace llamar a la mujer: solterona.

conozca a la niña y le cuenten a detalle toda la historia. Minutos después, Aminta aprovecha la presencia de Beto (y así no dejar sola a Rocío), para ir a casa de Víctor e informarle acerca de la adopción. La secuencia es la clara demostración de la cercana relación entre las hermanas y Beto. Ambas le guardan mucho cariño y en cada visita que les hace ellas siempre lo colman de atenciones. Beto, por su parte, también las aprecia bastante y disfruta de convivir con ellas cada vez que regresa a Córdoba.



En otra secuencia más de la película se muestra a Aminta llegando a casa Víctor, en donde se celebraba su boda. Aminta, por temor a confrontarse con su hermano, decide primero contarle a Guillermina (la nueva esposa de su hermano) acerca de la niña que quieren adoptar y aprovecha para pedirle que ella se encargue de darle la noticia a su hermano al que de hecho llaman “papá”. Antes de marcharse, Aminta se acerca a su hermano con un poco de temor, y en voz baja le dice que le gustaría hablar con él de algo importante, pero que debe irse de prisa. Finalmente le aclara que no debe preocuparse por nada y que Guillermina se encargará de contarle todo. Víctor no logra comprender lo que su hermana ha tratado de explicarle, y en medio de la confusión de su hermano, Aminta aprovecha para salir rápidamente de la fiesta sin dar más explicaciones que podrían generarle dificultades con Víctor. Posteriormente, una de las invitadas se aproxima al recién casado para contarle sobre el rumor de sus hermanas y la niña que cuidan. La noticia hace enfurecer a Víctor, quien llama a gritos a Guillermina y le pide una explicación respecto a la situación de sus hermanas y su supuesta niña.

Lo destacable de esta secuencia es que expone las características del personaje de Víctor, que encarna perfectamente el rol del macho que tiene el privilegio del poder y lo ejerce. Él puede gritar, regañar y ordenar a sus hermanas y a su esposa sin que ellas se opongan a obedecerle o reclamen por la forma en que las trata. La autoridad de Víctor es inviolable; él es capaz de controlar todo y de esa forma logra el subyugo total de sus dos hermanas.

Posteriormente, en una de las secuencias se muestra concretamente la relación entre Beto y Rocío. Él le cuenta acerca de las razones de su divorcio y del porqué no tuvo hijos con su ex-esposa, le dice: “si Luz María hubiera tenido un carácter como el tuyo,

hubiéramos tenido hijos y no nos hubiéramos separado”. Al escuchar estas palabras, Rocío se emociona y cuando está a punto de responder a lo que Beto le ha dicho, Aminta irrumpe en la habitación para contarles que había logrado hablar con Guillermina sobre la adopción de la niña y que ella se encargaría de poner al tanto de la noticia a Víctor.

Beto les expresa su agrado por la idea de la adopción y cree que la niña sería muy afortunada al tener dos mamás. Ante el comentario, Aminta responde: “ya nada más le faltan dos papás, bueno, es un decir...”. A lo que Beto contesta mientras abraza a Rocío: “bueno, para que nada más le falte un papá, yo seré su papá”. Las dos hermanas se alegran por lo que Beto les acaba de decir y antes de que se vaya, le extienden la invitación a quedarse a comer. Es justo en esta secuencia, donde comienza a gestarse la confusión de Rocío, respecto a los sentimientos que Beto pudiera tener hacia ella. Finalmente, Rocío y Aminta, al ser dos mujeres sin ningún contacto y experiencia para relacionarse con los hombres —que no pertenecen a su familia, — no tienen un referente de cómo establecer relaciones afectivas con el sexo opuesto. La opresión que ejerce su hermano sobre ellas les imposibilita establecer relaciones con otros hombres, situación que provoca el gran conflicto sobre el que se desarrolla la película.

La siguiente secuencia, sin duda, es la que mejor ejemplifica la opresión bajo la que viven las protagonistas. Esta inicia cuando Víctor decide ir a visitar a sus hermanas con el propósito de aclarar el rumor de la supuesta niña que les habían dejado y que rápidamente se había convertido en la comidilla del pueblo, pero antes de cruzar el puente para llegar a casa de sus hermanas, Víctor golpea a un tipo que osa preguntarle en tono burlón por “la hijita” de sus hermanas. Aminta y Rocío se percatan de la pelea y van en busca de su hermano para asegurarse de que se encuentra bien. Víctor les cuenta la razón por la que ha

golpeado al sujeto, mientras ellas responden que el rumor de “la hijita” es cierto y que, además, quieren adoptarla.

Víctor, muy exaltado y entre gritos les dice que tienen que deshacerse de la niña, pues en medio Córdoba ya se corría el rumor de que habían dado su “mal paso”. Rocío y Aminta intentan convencerlo para que les permita quedarse con la niña, pero se rehúsa a escucharlas. Como consecuencia, Rocío intenta revelarse ante la autoridad de su hermano y le dice: “¡pues no se va, no, no y no, ya puedes mañana venir a gritarnos, la niña se queda!, ¡ya no somos chiquitas, ya no vivimos contigo!, ¡serás como nuestro padre, pero nosotros somos...!” Tras las palabras de Rocío, Víctor se enfurece aún más y mientras se aleja les advierte que no permitirá la adopción de la niña. Después de la discusión, Rocío —que aparentemente es la más afectada de las dos— entre sollozos le dice a su hermana: “¿verdad qué no vamos a dejarla?”. Aminta no tiene más remedio que consolarla y aceptar la decisión de Víctor. En medio de una gran tristeza y en contra de su voluntad, le entregan la niña a Eustolia (su vecina) para que la adopte.





Ante la situación, Carlitos (hijo de Víctor), quien en ese momento les hacía compañía a las hermanas, les dice: “yo no sé porque le hicieron caso a mi papá, él ya no es quien las mantiene”. A lo que Aminta responde: “él nos puso esta tienda y nos pasa una mensualidad”, mientras ven por la ventana a Eustolia alejándose junto con la niña. Frente a la partida definitiva, Rocío no puede contenerse y rompe en llanto, al tiempo que Aminta la abraza e intentan calmarla:

Aminta: — ¡Ya hija, ya no llores! Víctor tiene razón, qué haríamos con la niña si luego tú te casas—.

Rocío: — ¡Cómo si yo fuera a casarme algún día! —

Aminta: —Bueno, de todos modos hay que mantener el nombre limpio—.



En la escena, ambas hermanas rompen en llanto, sus rostros reflejan profundo dolor ante la partida de la niña y junto con ella se esfuma la última esperanza de Aminta y Rocío de convertirse en madres. La secuencia completa muestra cómo las hermanas viven bajo la tutela masculina, representada por Víctor, y cómo, a pesar de ser económicamente independientes al administrar la tiendita, siguen en un estado de subordinación, ya que no pueden tomar decisiones propias. La razón por la que Víctor impone su voluntad es por considerar a sus dos hermanas dependientes, inferiores e incapaces de hacerse cargo de sí mismas. En conclusión, la opresión y desvalorización de la que son objeto Aminta y Rocío son acciones que permiten a Víctor reafirmar su masculinidad.



El clímax de la película inicia cuando Beto, estando en casa de la hermanas, le cuenta a Rocío acerca de las discusiones que ha tenido con su madre por su próxima boda con su novia de Monterrey. Él le dice: “un hombre necesita paz, estar tranquilo. Mi mamá me quiere casar contigo”. A lo que Rocío responde: “¿entonces es cierto?... entonces, sí...” (recordando el rumor que las amigas de Eustolia habían difundido acerca de que Beto estaba enamorado de ella), “ ¡sí, Beto, si quiero casarme contigo! ¡Bésame, amor mío, bésame, por favor!”. Beto no sabe cómo reaccionar, se encuentra confundido por las palabras de Rocío y aún más cuando ésta se abalanza para besarlo. Él intenta aclarar el malentendido pero Rocío se encuentra fuera de sí, completamente loca de felicidad y lo único que quiere es que el mundo entero sepa que por fin va a casarse, así que les cuenta la noticia a Carlitos y Aminta, para después salir a dar una caminata y convencerse de que en realidad va desposarse. Mientras tanto, Beto, aún confundido y sobre todo aterrado por el enredo en el que se ha metido, prefiere marcharse antes de que las cosas se compliquen aún más.

Al día siguiente, Beto busca a Carlitos para que lo ayude a pensar en una posible solución al malentendido, éste último le propone que adelante su viaje de trabajo y a su regreso le invente a Rocío que durante su viaje embarazó a otra mujer. Esa misma tarde, Beto va a despedirse de las hermanas para contarles que en el trabajo le han solicitado salir de inmediato a un viaje que durará alrededor de seis meses o quizá más. Beto promete estar en contacto y regresar lo antes posible para arreglar los pormenores de la boda. A la pobre Rocío no le queda más remedio que aceptar la partida de su supuesto prometido. A pesar de todo, ella le asegura que estará en contacto y durante los meses en que Beto está de viaje se dedica a escribirle una carta diaria, mientras que él sólo se limita a enviar postales dirigidas a las dos hermanas.

La secuencia anterior evidencia de nueva cuenta al personaje de Rocío como una mujer sumisa y abnegada que es capaz de soportar los malos tratos de su hermano y la frialdad con la que la trata su prometido. En síntesis, Rocío funge el papel de “noviecita” fiel y sumisa que encaja perfectamente dentro de los cánones de una “mujer decente”.



Después de varios meses, Beto regresa a Córdoba y se encarga de hacerlo de manera sigilosa, ya que primero tiene que idear una excusa convincente para romper su compromiso con Rocío. Finalmente, Beto se arma de valor y decide visitar a las hermanas con el propósito de explicarles el enredo y romper su compromiso con Rocío, pero a su llegada se encuentra con la terrible sorpresa de la presencia de Víctor y su madre, que están ávidos por escuchar una explicación al supuesto compromiso que ha contraído con la menor de las Moredia. Beto, nervioso y amenazado por la presencia de Víctor, termina pidiendo la mano de Rocío frente a todos.

La última secuencia de la película es clave para este análisis, ya que evidencia el grado de opresión, subyugo y abnegación bajo el que viven las dos protagonistas. La secuencia inicia cuando Víctor decide ir a confrontar a Beto en un duelo a pistola, pues considera que la buena reputación de Rocío ha sido puesta en duda después de enterarse que Beto ha pasado la noche en casa de sus hermanas.

En medio de la confrontación, Rocío, que se encuentra totalmente desesperada, decide sacar una pistolita de uno de los cajones del mostrador de la tiendita y para detener el duelo se apunta sobre la sien amenazando con dispararse. Víctor y Beto ignoran la amenaza de Rocío y continúan apuntándose hasta que escuchan el disparo. Ambos corren hacia la tiendita para auxiliar a Rocío, la ayudan a levantarse y se percatan de que se encuentra ilesa. Ella aprovecha que ha logrado captar la atención de ambos para decir que prefiere romper su compromiso con Beto y así evitar más problemas. Una vez más, Rocío se sacrifica para no alterar la tranquilidad de otros, renuncia completamente a sus verdaderos intereses para obedecer a su hermano.



En un primer momento, ambas hermanas aceptan su destino: volver a estar solas, pero después, Aminta cobra valor para ir a hablar con Víctor y enfrentarlo. Con determinación y coraje, le anuncia que han tomado la decisión de vender la tienda y comprar un departamento en la Ciudad de México, en donde vivirán con Carlitos. El cierre de la película muestra a las hermanas Moredia junto con Carlitos a bordo del tren con destino a la Ciudad de México, en donde tienen el siguiente diálogo:

Aminta: —Ay, Carlitos, tenías razón, nunca se sabe cómo van a terminar las cosas. Ya ves, ya no vamos a necesitar que nos prestes esos libros tan bonitos—.

Carlitos: — ¿Cuáles libros, tía?—

Aminta: —Pues los de los eclipses y los niños, y esas cosas... ¡ya para qué...ya estamos demasiado viejas!—

Rocío: — ¡Aminta, yo todavía no estoy muy vieja! No vayan a pensar que yo quiero que... ay, mi corazón será de Beto para toda la vida. Tengo tanto que recordar, sólo que... yo pensaba que... pues, en México ya ven, no nos conoce nadie y ¡hay tanta gente!—



El final de la película revela que, a pesar de que Rocío renunció a casarse en un gesto total de abnegación, posteriormente logran independizarse. Ambas hermanas logran liberarse de la opresión y el subyugo en el que vivían con su hermano. Para ello deciden tomar sus cosas y partir lejos del hermano y de Córdoba para comenzar a tomar decisiones sobre sus propias

vidas, en especial en el terreno sexual, situación a la que hace referencia el diálogo final de la película. Al respecto, Julián Pastor comentaba:

La historia es de dos mujeres quedadas que no tienen vida sexual. Incluso una de ellas dice cosas muy interesantes -Ofelia Guilmáin-, dice cosas como resignada a tener una sexualidad vicaria. Una sexualidad a través de lo que pueda experimentar o escuchar de su hermana Rocío. Además de ser dos mujeres sometidas por el hermano pero que al final de la película sí se da la liberación. Se liberan del hermano cuando se van en el tren rumbo a la ciudad, al final dicen: “Allá hay tanta gente...”, eso quiere decir, allá voy a conocer a alguien, ya no me voy a obsesionar otra vez con uno y lo voy a hacer con quien pueda.¹¹²

Otro de los aspectos que Pastor destacó del final de su filme tiene que ver con el uso del puente peatonal rojo que cruzaban los personajes a lo largo de la película. Emilio García Riera, en su comentario de la *Historia Documental*, vio este puente como un acierto estético del director, pero, en realidad, Julián Pastor lo utilizó como un recurso más para contar la historia. La escena final del puente es filmada en un primer plano que le permite mostrar el desplazamiento de Víctor de un extremo a otro, mientras ve a sus hermanas alejarse en el tren. Desde esa perspectiva se logra el efecto de los vasos comunicantes que Pastor quería mostrar. Al respecto puntualizó:

El puente que aparece en la película lo utilicé como una conexión de dos mundos, el femenino y el masculino, una especie de vasos comunicantes. Las hermanas se encuentran de un lado, en su tiendita, en su mundo tranquilo y apacible, donde no hay ningún hombre, a excepción de cuando Carlitos y Beto las visitan, pero que generalmente están rodeadas por otras mujeres. Mientras que, del otro lado del puente está el mundo al que pertenece su hermano, el mundo brutal, real y donde tiene cabida el sometimiento. El final es muy interesante, pues cuando el hermano desde el puente las ve irse en el tren, comienza a moverse de un lado a otro del puente, no sabe en qué mundo quedarse, pues ha perdido lo que justificaba su hombría: someter a sus hermanas.¹¹³

¹¹² Entrevista a Julián Pastor, 19 de noviembre de 2013.

¹¹³ *Idem*.



La película -como ya se mencionó- es un guión del dramaturgo, novelista, crítico literario, cuentista, guionista de cine y televisión, Emilio Carballido.¹¹⁴ La primera adaptación para cine que hizo Carballido a este guión, cuyo título inicial era *La danza que sueña la tortuga*¹¹⁵ fue en 1970 y estaba destinado para que lo dirigiera el argentino José María Fernández Unsáin¹¹⁶ con

¹¹⁴ Emilio Carballido nacido en Córdoba, Veracruz, el 22 de mayo de 1925. Fue un prolífico escritor de cuentos, cuentos para niños, novelas, obras de teatro y guiones cinematográficos. Su obra ha sido considerada como representante del realismo y el costumbrismo mexicano. Estudió la carrera de Letras Inglesas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México con especialidad en arte dramático. En 1950 recibió la beca del Instituto Rockefeller para especializarse en arte histriónico, también obtuvo dos veces la beca del Centro Mexicano de Escritores (1951-1952 y 1955-1956). Se desempeñó como subdirector, maestro y miembro del consejo editorial de la escuela de teatro en la Universidad Veracruzana (Xalapa). También fue maestro de la Escuela de Arte Dramático del Instituto Nacional de Bellas Artes y director de su Escuela de Teatro. En 1976, ingresó a la Academia Mexicana de la Lengua y en 1996 se le otorgó el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Lingüística y Literatura. Para más información véase la base de datos : www.escritores.cinemexicano.unam.mx

¹¹⁵ Emilio Carballido, *Guión: La danza que sueña la tortuga* (argumento y libro cinematográfico), 1970. Dirección de José María Fernández Unsáin, G-01176/B. El guión teatral fue estrenado en el Teatro de La Comedia de la Ciudad de México, en el mes de junio de 1955.

¹¹⁶ Nacido en Paraná, Entre Ríos, Argentina el 10 de agosto de 1918. Fue poeta, dramaturgo, escritor de guiones de cine, radio y televisión, además de director de teatro y cine. En Argentina fue director de Teatro Nacional, Presidente de la Comisión de Cultura y director General de la Secretaría de Cultura. En 1944 fue reconocido por el Ministerio de Educación de su país natal, como el mejor poeta argentino. Dos años más tarde, recibió el Premio de Poesía *Martín Fierro*, al mejor poeta de Latinoamérica y en 1950 recibió el premio de Teatro de la Ciudad de Buenos Aires. A su llegada a México en 1958, se dedicó a escribir guiones para cine. Sus primeros trabajos como guionista los realizó al lado del Alfredo Varela, y con los directores Alfonso Corona Blake, Miguel M. Delgado, Rogelio A. González, entre otros. También fue director de la Sociedad General de Escritores Cinematográficos de Radio y Televisión, desde su fundación en 1968 y director de Sociedad General de Escritores de México (SOGEM), en 1973 hasta el año de su muerte en 1997, el 18 de junio en la Ciudad de México. Para más información véase en la base de datos: www.escritores.cinemexicano.unam.mx

la colaboración de la casa productora Artistas Asociados Mexicanos. Finalmente quien lo llevaría a la pantalla grande sería Julián Pastor bajo el título que ya conocemos.

Cabe mencionar que la versión teatral es muy diferente a la cinematográfica, en la primera, simplemente se menciona que Aminta y Rocío quisieron adoptar una niña pero que Víctor no se los permitió.¹¹⁷ Mientras que en la adaptación cinematográfica, el abandono y después la adopción de la niña son situaciones de gran relevancia, que de hecho marcan el inicio de la película y más adelante dan lugar a una de las secuencias más significativas que ocurre cuando Rocío se revela ante la autoridad de su hermano. Sin duda, las secuencias antes sugeridas traspasan la simplicidad de mostrar la vida provinciana de dos mujeres sin marido, ni hijos y se convierten en ejemplos claros de la opresión del patriarcado que experimentan las hermanas Moredía, por parte de Víctor (quien representa al macho) y de todos los otros personajes de la película (quienes representan a la sociedad). A pesar de que Emilio Carballido se había rehusado a que se le hicieran cambios a su guión cinematográfico, Julián Pastor decidió agregar una escena que no estaba contemplada originalmente. Ésta ocurre al final, cuando Víctor camina de un lado a otro del puente, desde donde observa el tren en el que se alejan sus dos hermanas¹¹⁸. Resulta interesante el uso que Julián Pastor da a las palabras de otros, en este caso de Emilio Carballido, para llevar al cine temas relacionados con la condición femenina. Además, no sería la última vez que Pastor llevaría al cine una historia de este dramaturgo, pues repetiría años más tarde con *Orinoco* (1984), otra película de tema femenino.

Las protagonistas de la cinta son dos mujeres que toman conciencia de la opresión bajo la que viven y por ello deciden partir rumbo a la Ciudad de México para alejarse de su hermano. Los planes de las Moredía en la ciudad consisten en comenzar una vida diferente en

¹¹⁷ Emilio Carballido, *La danza que sueña la tortuga*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

¹¹⁸ Emilio Carballido, Guión: El esperado amor desesperado (argumento y libro cinematográfico), 1975. Dirección de Julián Pastor, G-01176/A.

todos los sentidos, pero específicamente una vida que incluya la experiencia de la sexualidad. A la cual habían renunciado, pues socialmente eran calificadas como dos mujeres “solteronas” y “viejas”. Porque el ser “soltera” durante muchos años no se consideró como una forma de vida para las mujeres, sino que, “la expresión ya lo dice, se queda uno soltera, esto es, se acepta pasivamente un destino que los demás imponen”¹¹⁹. Respecto al tema, Rosario Castellanos escribió:

Quedarse soltera significa que ningún hombre consideró a la susodicha digna de llevar su nombre ni de remendar sus calcetines. Significa no haber transitado jamás de un modo de ser superfluo y adjetivo a otro necesario y sustancial. Significa convertirse en el comodín de la familia. ¿Hay un enfermo que cuidar? Allí está fulanita, que como no tiene obligaciones fijas... ¿Hay una pareja ansiosa de divertirse y no hallan a quién confiar a sus retoños? Allí está fulanita, que hasta va a sentirse agradecida porque durante unas horas le proporcionen la ilusión de la maternidad y de la compañía que no tiene. ¿Hace falta dinero y fulanita lo ganado o lo ha heredado? Pues que lo dé. ¿Con qué derecho va a gastarlo todo en sí misma cuando los demás, que sí están agobiados por verdaderas necesidades, lo requieren? Y ¿por qué las necesidades de los demás son verdaderas y las de la soltera son apenas caprichos? Porque lo que ella necesita lo necesita para sí misma y para nadie más y eso, en una mujer, no es lícito. Tiene que compartir, dar. Sólo justifica su existencia en función de la existencia de los demás. Y si a la soltera le tocó en suerte estar sola, ¿por qué no disfrutar, al menos, de las ventajas de la soledad? De ninguna manera. Debe arrimarse [...] a un núcleo familiar cualquiera. Si faltan los padres, quedan los hermanos o los primos o los tíos. Ellos le proporcionan el respaldo que le falta, el respeto que no merece por sí misma, que no conquistará sean cuales sean sus hazañas.¹²⁰

La cita anterior de Rosario Castellanos ejemplifica perfectamente la situación por la que atraviesan Rocío y Aminta a lo largo de la película. Ambas son el “comodín” de la familia pues se encargan del cuidado de los sobrinos tanto de Carlitos como de Azucena, además de planchar y lavar la ropa de su hermano Víctor. Otro de los aspectos a los que refiere la cita de la autora es “la ilusión de la maternidad y la compañía”, que las mujeres solteras experimentan cuando cuidan a los hijos de otros. Situación que se da en el film cuando por unos días se

¹¹⁹ Rosario Castellanos, “La participación de la mujer mexicana en la educación formal”, en *Mujer que sabe latín...*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 27.

¹²⁰ *Idem.*

hacen cargo de la niña abandonada. Asimismo, la cita nos remite a el estado de “soltería” de las protagonistas, situación que hace que ellas sean vistas como una “carga” para la familia, en lo social, moral, económica y afectiva. Porque aunque ellas tienen su casa y su tiendita, esta última no representa la independencia de la vida adulta que se supone ofrece un negocio propio. En teoría, las hermanas son dueñas de su propio espacio, pero en la práctica no tienen vida privada.¹²¹

Para el feminismo de la nueva ola, la opresión de las mujeres y la represión de la sexualidad femenina, eran temas intrínsecamente relacionados. Militantes de aquellos años, como Marta Lamas, señalaban que la opresión de las mujeres en todos los niveles tenía un desarrollo paralelo al del capitalismo y sus orígenes estaban ligados a la aparición de la propiedad privada y de la familia patriarcal. La aceptación de la monogamia, la fidelidad y la castidad, como modelos a seguir para las mujeres, fueron una medida que los hombres tomaron para controlar los cuerpos femeninos.¹²² En el caso de los personajes que retrata Pastor, el sometimiento, la opresión y la represión de la sexualidad son una constante. Aminta y Rocío, adoptan sin cuestionar los modelos de fidelidad y castidad frente a su padre y protector; Víctor. Posteriormente este mismo comportamiento se repite con Beto, en especial cuando él y Rocío están comprometidos.

En esta película, Julián Pastor retrata el empoderamiento de las hermanas que inicia después de que Rocío rompe su compromiso con Beto. Por su parte, Aminta, que se había mantenido sumisa ante la autoridad de su hermano durante todo el film, cobra fuerza y se enfrenta a Víctor para anunciarle que ella y Rocío se marchan. Finalmente, a pesar de todas las

¹²¹ Jesús Eduardo García Castillo, “Soñar con el amor y despertar emancipadas: personajes femeninos de *La danza que sueña la tortuga*, comedia de Emilio Carballido”, en Norma Gutiérrez Hernández, Emilia Recéndez (coords.), *et al.*, *Voces en ascenso. Investigaciones sobre mujeres y perspectivas de género*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas-Inmuza-SPAUAZ-Azecme, 2010, p. 229.

¹²² Martha Lamas, “Opresión y frigidez”, *Fem*, vol. 1, núm. 4 (julio-septiembre), 1977, p. 6.

vicisitudes, las hermanas Moredia logran subvertir el orden patriarcal y toman conciencia de sí mismas. Y por primera vez se plantean la posibilidad de tener una vida propia en la que no dependen de los hombres y su valor como mujeres no está justificado en función de servir a otros.

Capítulo 4

“El vuelo de la cigüeña”: un camino hacia la liberación femenina

La segunda película a analizar es, *El vuelo de la cigüeña*; que cuenta la historia de Nicolás o Nicole (Rosalía Valdés), la hija única de un matrimonio citadino, a la que su padre le puso un nombre masculino porque quería que su primer hijo fuera varón. Nicole, es una joven de mentalidad liberal que busca experimentar su sexualidad a fondo. Una de las grandes tareas del feminismo de la nueva ola, fue concientizar a las mujeres de su derecho a ejercer libremente su sexualidad. Partiendo del argumento de que eran dueñas de sus cuerpos y por tanto, podían elegir en qué momento, cómo y con quién iniciaban su vida sexual.

4.1. Historia de una filmación: El vuelo de la cigüeña

El vuelo de la cigüeña, al igual que, *El esperado amor desesperado*, es una película que entra en la categoría de “encargos”. En una entrevista hecha a Julián Pastor, meses después del término del rodaje de la película, comentaba que se sentía muy satisfecho con la cinta y que, aunque durante la filmación habían surgido algunos imprevistos, éstos finalmente habían sido resueltos. En aquella entrevista también habló acerca del género al que pertenece esta película: “el género de la comedia es el que he manejado más en mi carrera profesional y a ello se debe la película que acabo de dirigir”.¹²³

Finalmente, respecto al elenco comentó:

El debut de Rosalía Valdés en esta película, lo califico como muy afortunado y su actuación, para ser de una actriz que comienza, resulta inobjetable. Por lo que se refiere a los demás actores con reconocida experiencia, como José Alonso, Pedro Armendáriz, Fernando Balzaretti y Gloria Marín, contribuyeron de forma eficaz para que la filmación se realizara sin tropiezos. Toda película requiere de una preparación concienzuda y como esta cinta no podía ser la excepción, se dedicaron varios meses a su preparación,

¹²³ “Julián Pastor está satisfecho con: El vuelo de la cigüeña”, *El Universal*, 23 de enero de 1978.

aunque en ella, a la hora del rodaje se aplicaron algunas innovaciones, porque la película en sí, se prestaba para estos experimentos.¹²⁴

La película es un argumento y adaptación de Juan Prosper, producida por CONACINE, S.A. de C.V., en los Estudios Churubusco. El rodaje inició el 28 de noviembre de 1977 y concluyó el 21 de diciembre del mismo año. En comparación con la anterior película analizada, *El vuelo de la cigüeña* fue filmada casi en su totalidad en locaciones de la Ciudad de México, con excepción del final, que fue filmado en Acapulco, Guerrero. En ella participaron los actores Pedro Armendáriz (Hugo Valdemar), José Alonso (Paco), Gloria Marín (Doña Lucía), Guillermo Orea (Don Ramón), Fernando Balzaretta (Jorge), Rosalía Valdés (Nicolás).¹²⁵

El estreno de *El vuelo de la cigüeña* fue el 13 de septiembre de 1979, en los cines Las Américas, De la Villa, Galaxia, Marina, México, Polanco, Tlatelolco, Aragón Dos, La Quebrada, y Emiliano Zapata. Al comparar la fecha de término de la filmación de la película con la fecha de la exhibición en salas, resulta evidente que la cinta permaneció enlatada alrededor de dos años debido a la censura que suscitaron sus numerosas escenas de desnudo.

En un reportaje de la revista *Siempre!*, se habló acerca de los problemas que había experimentado la cinta para lograr exhibirse en las salas:

Durante mucho tiempo estuvo en las bodegas la cinta *El vuelo de la cigüeña*; las autoridades dudaban en clasificarla, y más bien parecía que se inclinaba a considerarla sobradamente atrevida y digna de las funciones de media noche; ha salido al fin en funciones normales, y ha visto el público que no es tan terrible como parecía; la mayor dificultad, que era la exhibición de José Alonso en su completa desnudez, se obvió con una mascarilla que reduce el cuadro y que no permite ver aquella parte de la anatomía del actor.¹²⁶

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ CDCN, *El vuelo de la cigüeña*, exp. A-01253.

¹²⁶ Revista *Siempre!*, 3 de octubre de 1979.

En cuanto al trabajo de dirección, se comentó:

Se trata de una comedia muy ligera y amable, y está llevada por el director Julián Pastor, en el tono adecuado para no ser tomada demasiado en serio; las actuaciones son también de ese tono jovial y simpático.

Atrevidilla sí es la cinta, cuyo personaje central dista mucho de atenerse a costumbres conventuales; hay amor libre en las abundantes proporciones en que lo tuvo la cinta de ese nombre, que es también muy graciosa; pero nada que pueda decirse que ofende la moral o que mina las bases de la familia, sobre todo por el tinte jocoso y superficial que se da a los acontecimientos.¹²⁷

4. 2. La crítica

En el periódico *Unomásuno*, dedicado a la crítica política y cultural de México durante la década de los setentas, el director, productor y crítico de cine, Gustavo Montiel Pagés, emitía una dura crítica a la película de Julián Pastor, la cual comenzaba comparándola con *¡Oye Salomé!* pues el guión también había sido escrito por Juan Prosper:

Como de *Oye Salomé* el guión de Juan Prosper que sirve como punto de partida al filme de Julián Pastor, tiene una marcada inclinación paródica [...]

El vuelo de la cigüeña, es en todo caso, un intento de hacer uso de los esquemas habituales a la sexy comedia italiana, dejando el espacio suficiente para un final casi sorpresivo que los subvierta gracias a una esforzado prurito amoralizante desusado (al menos en el terreno de las intenciones), en el contexto del cine nacional.¹²⁸

Respecto a la historia y los personajes de la película comentaba:

Nicolás asume con naturalidad su condición de fémica cosificada y consumible. En el terreno de las proposiciones, los tres personajes masculinos que la rodean y le dan sentido, responden a tipificaciones que ya no corresponden a la comedia italiana sino a un cierto coloquialismo nacional. De la misma manera los padres de la chica, si bien atípicos para el cine mexicano, tienen razón de ser en la medida que se

¹²⁷ *Idem*.

¹²⁸ Gustavo Montiel Pagés, “Butaca. El vuelo de la cigüeña”, *Unomásuno*, 20 de septiembre de 1979.

muestran ridiculizados en la descripción de sus más notables convenciones, según una visión a su vez tipificada.¹²⁹

En la opinión de Gustavo Montiel, el gran problema de esta película estaba en que “Pastor no resiste el peso autocrítico de sus personajes y decide entonces enfatizar sus aparentes virtudes”¹³⁰, provocando que:

El ritmo de comedia se disemina en ocurrencias, en la exhibición hasta el cansancio del cuerpo de la protagonista, y muy tímidamente pasa lo que la película debería tener “arriesgada” y “fuerte”. A la manera de un *Emmanuelle* del subdesarrollo, la subversión sexual de *El vuelo de la cigüeña*, se limita a una estética revelación de peinados pubis, y candorosos asaltos sexuales. La subversión sigue para el cine mexicano, simple convención.¹³¹

Otro crítico que hablaría sobre la película fue Eduardo de la Vega Alfaro, quien se mostraba un poco menos agudo que Gustavo Montiel, pero coincidía en que *El vuelo de la cigüeña*, era una película que no lograba la subversión moral que buscaba y por eso, el trabajo de Julián Pastor se quedaba a medias. Aquí su comentario:

Una comedia sustentada por la machista idea de que la liberación femenina consiste en reducir al mínimo las inhibiciones sexuales de las mujeres. Así, los machos de la película resultan tan beneficiados por el sexo sin problemas como los de otras dos cintas del año: *Las noches de Paloma* y *La mujer perfecta*. Que la heroína de Pastor se quede al final con los tres hombres que ama no hace subversiva la historia: no puede haber subversión moral, sino espíritu bromista, con la idea de un muy probable harem masculino ni con el recurso de que sea un bebé quien narre la trama. Por suerte, la película tiene un buen ritmo de comedia, y eso la salva de ser aburrida.¹³²

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ *Idem.*

¹³¹ *Idem.*

¹³² Eduardo de la Vega Alfaro (coord.), *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1977-1978*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura, , 2005, p. 132.

4. 3. Análisis

La película inicia con el bebé de la protagonista como el narrador de la historia, quien relata el dilema que su nacimiento ha suscitado al desconocerse quién de los tres amantes de su madre - Paco (José Alonso), Jorge (Fernando Balzarretti) o Hugo (Pedro Armendáriz Jr.)-, pueda ser su padre.

Valiéndose de un *flash back*, Julián Pastor se da a la tarea de contar cómo era la vida de soltera de la protagonista: Nicolás o Nicole, una chica de 18 años, estudiante universitaria, novia de Jorge, hija única, consentida y sobreprotegida por sus padres —quienes no tienen ni la más mínima idea de que su hija posa desnuda para una publicación erótica—; ellos guardan una fe ciega en que “la nena” —como la llaman— se casará con su novio Jorge, un joven decente y trabajador que la llevará al altar con su vestido blanco, símbolo de castidad y pureza femenina.



Desde las primeras secuencias de la película, se muestra a Nicole como una mujer que busca ejercer su sexualidad libremente. Es especial la secuencia en la que la protagonista y su novio están en el autocinema; ese momento para ella significa la posibilidad de concretar un encuentro íntimo con Jorge, pero lo único que consigue es el rechazo de su novio. En la escena, Nicole inicia besando a Jorge para después caer en el arrebato, tocándolo con la intención de excitarlo, mientras que él se resiste y trata de quitársela de encima para convencerla de que deben esperar hasta casarse. Sin embargo, Nicole no concuerda con la idea que tienen Jorge y sus padres de mantenerse virgen hasta el matrimonio. Ella quiere iniciar su vida sexual cuanto antes, deseo que la llevará a entablar relaciones paralelas con otros dos hombres a lo largo de la película.



Otra de las secuencias a destacar en esta investigación, es aquélla que muestra la sesión fotográfica entre Nicole y su nuevo compañero, Paco, en la que posan como Adán y Eva. Ambos aparecen completamente desnudos en un tono provocador y sensual. Paco es uno de los hombres con los que Nicole inicia su vida sexual. Él es un chico atractivo vestido a la moda -gafas oscuras, jeans de mezclilla y el cabello desaliñado-, y que, además, se jacta de tener una mentalidad liberal y de ser un “fósil” de leyes en la UNAM. En palabras del propio Paco, él es “un tipo con conciencia política y tendencias anarco-trostkistas-comunistas”. Al término de la sesión fotográfica, Nicole y Paco intercambian puntos de vista acerca de la sexualidad. Paco, que es un par de años mayor que Nicole y más experimentado en el terreno sexual, le cuenta acerca de la vez en la que estuvo con una mujer extranjera, una canadiense con la que salía cuando estuvo en aquel país. Con aquella chica, Paco había tenido una de sus mejores experiencias sexuales y aseguraba que “ella le había hecho el amor”, pues la canadiense era de mentalidad liberal, sin tantas ataduras mentales, sin compromisos, simplemente disfrutaba el momento y apelaba a la idea del “amor libre”, lo que se acoplaba perfecto con la manera de pensar de Paco.





Al final de su cita se dirigen al metro y en el andén, mientras esperan el tren, Nicole, de la nada, le pregunta a Paco: “¿dónde vamos a hacer el amor?”. Él, sorprendido y sin decir nada, aborda el tren junto con Nicole y en un vagón de la línea dos del metro de la Ciudad de México, repleto de gente y en medio del pasillo, Paco introduce su mano en la falda de Nicole y comienza a tocarla hasta llevarla al clímax.

El otro hombre con el que la protagonista experimenta el placer sexual y el erotismo, es el famoso Hugo Valdemar, que encarna el prototipo del *dandy*, un hombre bien parecido, adinerado, bien vestido, extremadamente prolijo y preocupado sobremanera por su aspecto físico. Además, es un “hombre de mundo”, que habla varios idiomas, como el francés y el inglés, y que ha viajado a otros países, pues cuenta con su propio avión y, sin duda alguna, es un *winner*. La escena que presenta a este singular personaje muestra a Hugo Valdemar a bordo de su avión privado, viajando con destino a la Ciudad de México; junto a él aparece su *staff* que se encarga de descubrir nuevos talentos del modelaje para hacer desnudos en publicaciones eróticas.



Durante el viaje, Hugo ojea una revista erótica y se encuentra con las fotografías de Nicole. De inmediato queda fascinado con la belleza de la protagonista y pide a su asistente que arregle una cita con ella para conocerla e invitarla a trabajar. Cuando finalmente Hugo y Nicole se entrevistan, él plantea sus ideas de trabajo, le dice que quiere convertirla en símbolo sexual moderno, pues, según Hugo, Nicole encarnaba perfectamente el papel de la “ingenua perversa”. En secuencias posteriores, Hugo se da a la tarea de conquistar a Nicole. En una de ellas, aparecen cenando, allí él le advierte a la protagonista que es un hombre que siempre alcanza lo que persigue y le hace una propuesta: “¿te gustaría hacer el amor en el cielo?”. La secuencia termina con ellos dos teniendo un pasional encuentro sexual a bordo del avión de Hugo.

De nueva cuenta, la trama de la película nos lleva a Jorge y Nicole, la supuesta pareja estable y con planes futuros de casarse, pero todo se complica cuando Jorge rechaza una vez más a Nicole y le dice: “¡Nicolás, ya estate quieta!”. Entonces, ella lo interroga: “¿no te gusto?”, a lo que Jorge responde: “¡claro que sí, pero tú irás vestida de blanco!”, ella enfurecida le dice: “¿qué te pasa cuate? ¡Ahí nos vemos!”, mientras se baja del auto y entra a su casa.

Nicole va con sus padres (quienes le estaban espiando por la venta) para avisarles de su llegada y también para decirles que ha terminado con Jorge. La noticia los sorprende; ellos intentan defender a Jorge alegando que es un muchacho con muchas cualidades: honrado, trabajador, responsable e incapaz de faltarle al respeto o hacer algo “indebido”. Nicole enfatiza que precisamente ese es el problema y les dice: —no me hizo nada, es el problema— y sale enfurecida de la habitación.

Tras su rompimiento con Jorge, la protagonista busca a Paco, a quien le cuenta de su ruptura. Nicole le pregunta que cuándo irá a su casa para que conozca a sus padres y lo presente como su novio. Ante esto, Paco se niega rotundamente y le pide que no se adelante ni haga berrinches y tras la discusión se separan.

En la siguiente secuencia, Nicole, bastante preocupada, le comenta a su jefa que no ha tenido su período menstrual y se encuentra tan desesperada que está a punto de hacerse “la prueba de la coneja”. Además, no tiene idea de quién pueda ser el padre del bebé que está esperando; sin embargo, está convencida de que ninguno de sus dos amantes, Paco y Hugo, estarán dispuestos a asumir la paternidad. La única alternativa que le queda es seducir a Jorge para que acceda a tener relaciones sexuales con ella y así le pueda adjudicar la paternidad.

Sin más vueltas, Nicole decide ver de nuevo a Jorge para ir al autocinema y, una vez ahí, comienza a acariciarlo y besarlo, para después tener relaciones en los asientos traseros. Esta vez Jorge accede y logra llegar al clímax, situación que la protagonista usa a su favor para susurrarle al oído la noticia de que van a tener un bebé. Después de su encuentro, Jorge lleva a casa a Nicole, se despiden y ella entra a su casa aliviada pues ha logrado conseguir su cometido.

En la última secuencia se escucha el timbre de la puerta. Afuera se encuentra Jorge con un ramo de flores en la mano para cumplir con “su deber” y pedirle matrimonio a Nicole después de lo sucedido en el autocinema. Nicole recibe con alegría a su ahora prometido. Por su parte, los padres de la protagonista se encuentran muy felices con la idea de que Jorge se convierta en el esposo de “la nena”. En medio de alegría y felicitaciones, el timbre de la puerta suena nuevamente. La madre de Nicole abre y detrás de la puerta aparece Hugo Valdemar, quien también ha llegado a pedirle matrimonio a la protagonista, pues confiesa sentir un profundo amor por ella. Nicole se encuentra totalmente alagada, pues dos hombres le han propuesto matrimonio y están a punto de disputarse su amor. De pronto, aparece en escena Paco, que sale del cuarto de la protagonista después de haber pasado la noche con ella y baja las escaleras en ropa interior para unirse a las peticiones matrimoniales de Nicole. Es entonces cuando la supuesta epifanía romántica se convierte en una verdadera trifulca.



Ella y sus padres se encuentran totalmente atónitos ante lo que sucede: tres hombres se disputan su mano en matrimonio y en medio de la riña una de las patadas que Hugo dirigía hacia Jorge termina inesperadamente impactándose en el rostro de Nicole, que cae al suelo desmayada. Tras el golpe accidental que recibe es llevada al hospital.

La siguiente escena muestra a los padres de Nicole en el hospital y a uno de los doctores dándoles informes acerca del estado de salud en el que se encuentra la protagonista. El médico les informa que el golpe no fue nada serio y lo mejor de todo es que el bebé no sufrió ningún daño. Ante la noticia, los padres quedan estupefactos, pues no comprenden lo que el médico les ha dicho. El padre, que ha pasado de la sorpresa al enojo, dice: “¡entonces la nena es una cualquiera, una golfa, es un callejera, tengo una hija ruletera!”.

Minutos después, ambos padres entran a la habitación donde se encuentra Nicole, que está en recuperación y con la nariz vendada, para pedirle una explicación respecto a su embarazo, pero antes de que ella pueda decir algo, su padre le echa en cara su “mal comportamiento” y la califica de golfa. Nicole, naturalmente, se defiende, diciendo que no lo es y que lo único que ha hecho es amar a tres hombres. Finalmente, agrega que si ella fuera hombre su situación no sería mal vista, a lo que su padre responde: “eso es diferente”, pero es interrumpido al inicio de su perorata moralina por la entrada de los tres pretendientes de su hija. Al entrar, Jorge comienza diciendo que está dispuesto a olvidarlo todo y a casarse con Nicole; Paco y Hugo optan por la misma opción. Los tres han acordado que aceptarán la decisión que ella tome al elegir con quien de los tres se casará. Nicole, sumamente irritada, les aclara que no necesita que hagan el favor de casarse con ella; sin embargo, los tres pretendientes insisten en que debe elegir, mientras ella les responde que no puede hacerlo porque ama a los tres.



Y así, la escena final, muestra a Nicole, Jorge, Paco, Hugo y al bebé, de luna de miel. La protagonista logra salir del problema de forma airosa, tanto que consigue tres padres para su hijo y todos, los cinco, viven juntos y aparentemente felices. El diálogo final resulta interesante, éste es dicho por el bebé: “si un hombre puede tener varios hijos, porque un hijo no puede tener varios padres”.

Sin duda, el personaje de Nicole termina por ejercer una libertad amenazante para los hombres, y la única manera de contrarrestarla es recurrir a la tradición, en este caso, al matrimonio. Al respecto, Julián Pastor comentó lo siguiente: “los hombres quieren dominarla y la forma de dominarla es ofreciéndole matrimonio”.¹³³ En relación al final de la película, comentó que este era ambiguo porque deliberadamente había decidido hacerlo con esa intención, poniendo especial énfasis en dos momentos de la secuencia final: el primero, cuando ella confiesa que ama a los tres, y el segundo, en la escena final, donde aparecen los cuatro personajes y el bebé, felices y disfrutando de la luna de miel. Dando como resultado un final abierto a múltiples interpretaciones.¹³⁴

Esta película al igual que la anterior, no es un guión original de Julián Pastor sino de Juan Prosper¹³⁵, que está inspirado en la obra teatral de Ricardo Talesnik¹³⁶: *Cien veces no debo*, que es una sátira de la pequeña burguesía argentina que combina elementos realistas, esperpénticos y absurdos.¹³⁷ En mi opinión, la sátira hacia la pequeña burguesía o la clase media, es un elemento que Prosper mantiene en el guión de *El vuelo de la cigüeña* y que Julián Pastor logra retratar a lo largo de la película a través de los personajes. En esta filmación, el director prescinde de algunos elementos descriptivos marcados en el guión, por ejemplo, al inicio decide omitir la parte de animación donde aparecen unas cigüeñas entregando bebés en la

¹³³ Entrevista a Julián Pastor, 19 de noviembre de 2013.

¹³⁴ En opinión del director, véase entrevista a Julián Pastor, 19 de noviembre de 2013.

¹³⁵ No se encontró información biográfica de este guionista, sin embargo también aparece registrado como guionista de *¡Oye Salome!* (1978) que dirigió Miguel M. Delgado.

¹³⁶ Destacado dramaturgo, guionista y director de cine. Nacido en Buenos Aires, Argentina el 25 de diciembre de 1935. Dentro de sus obras destacan *La fiaca* (1967) por la que recibió el premio Argentores a mejor comedia, *Cien veces no debo* (1967) y *Los japoneses no esperan* (1973). La obra *Cien veces no debo* la escribió en 1976 pero fue llevada al cine argentino hasta 1990, dirigida por Alejandro Doria. Respecto a la obra se dijo: “El teatro de Talesnik sitúa su eje mayor (y cada vez con más precisión desde *La fiaca* hasta *Cien veces no debo*) en las fantasías que sobre sí misma se hace la clase media argentina. Entre lo que dijeron que era y su vida cotidiana. Entre lo que le propusieron de modelo y lo que realmente vive. Entre sus expectativas y sus vivencia”, véase Perla Zayas de Lima, *Diccionario de autores teatrales argentinos, 1950-1990*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1991, pp. 265-267.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 266.

ciudad, junto con una escena no animada en la que se muestra el nacimiento del bebé de la protagonista.¹³⁸

Concretamente, en esta película Julián Pastor desarrolla el tema de la liberación sexual femenina a través del personaje de Nicole. Asimismo, el film también desarrolla otros temas, como la revolución sexual, las fantasías sexuales, el erotismo, el deseo y el placer. El personaje de Nicole refleja los deseos de una nueva generación que estaba intentando romper con los viejos valores de sus padres y de las instituciones. Por un lado, la Iglesia condenando el aborto y la pérdida de la virginidad antes del matrimonio; y por otro, el Estado respondiendo abrupta y violentamente contra las protestas sociales encabezadas por los jóvenes de la época -para casos puntuales, el movimiento estudiantil de 1968 como síntoma del resquebrajamiento del sistema político posrevolucionario en México.

La película muestra el momento en que la tradición es cuestionada. Sin embargo, el caso particular del personaje de Nicole bien puede ser considerado como *sui generis*. A lo largo del filme, la protagonista se desarrolla en un eterno vaivén que oscila entre quedarse dentro de los parámetros de la tradición o dar el gran brinco a la liberación. Finalmente, el personaje termina cayendo en la confusión que el movimiento feminismo criticaba: la imposición disfrazada, sucumbiendo al nuevo estereotipo cultural de “liberadas”, que en lugar de liberar a las mujeres, las convierte en objetos sexuales más accesibles y menos inhibidos, sin dar oportunidad al descubrimiento de su verdadera sexualidad.¹³⁹

¹³⁸ Juan Prosper, *Guión: El vuelo de la cigüeña* (argumento y libro cinematográfico), 1977. Dirección de Julián Pastor, G-00697/C.

¹³⁹ Marta Lamas, “Opresión y frigidez”, *Fem*, vol. 1, núm. 4, (julio-septiembre), México, 1977, p. 7.

Además, a lo largo de toda la película se maneja la premisa de que tendrá al bebé, razón por la cual necesita saber quién es el padre. En ningún momento se plantea la opción del uso de anticonceptivos –idea ésta que sí aparece claramente en otras cintas de Pastor como *Los pequeños privilegios* y también en *Estas ruinas que ves*- o de decidir abortar para no tener al bebé. La idea de liberación sexual para el personaje protagónico siempre estuvo regido por el deseo de experimentar libremente la sexualidad y el erotismo, sin tomar en cuenta el derecho a decidir sobre el momento de la procreación y la reivindicación social del cuerpo femenino.

Para el feminismo de la nueva ola era importante analizar y discutir acerca de la liberación sexual y la falsa idea que se había creado en torno a las mujeres “liberadas”:

Liberarnos de los roles sexistas, descubrir nuestra sexualidad, analizar cómo la conducta sexual, considerada natural, está condicionada por el sistema en que vivimos, son tareas que estamos llevando a cabo.

El feminismo plantea que la “condición femenina” es un factor indispensable para el funcionamiento de este sistema y que, por lo tanto, la represión de la sexualidad femenina es una práctica discriminatoria deliberada y no la manifestación de la frigidez individual de las mujeres. Práctica discriminatoria y opresiva puesto que para los hombres la sexualidad es algo que les proporciona placer y status, mientras que a la mayoría de las mujeres sólo les sirve como fuente de problemas: embarazos, frigidez, mala reputación, y la mayoría de las veces el juicio denigratorio. Los hombres utilizan las relaciones sexuales para desvalorizar y agredir a las mujeres, y las mujeres siguen perpetuando los roles sexistas y aceptando relaciones denigratorias.¹⁴⁰

El tema del libre ejercicio de la sexualidad femenina durante los años sesenta y setenta se posicionó como un tema de gran relevancia para el feminismo poniendo especial énfasis en definir hasta donde llegaban los alcances de liberación sexual de las mujeres, sus pros y sus contras. Poniendo especial atención en que la “liberación” no consistía en tener relaciones con quien fuera y en cualquier momento, para no ser calificada como “fresa”, “apretada” o

¹⁴⁰ *Idem.*

hipócrita por el sexo masculino, pues esto no era una liberación sino todo lo contrario, significaba una imposición disfrazada en la que muchas mujeres lamentablemente caían al aceptar un nuevo estereotipo cultural, el de “liberadas”. En realidad, lo que se buscaba era que las mujeres pudieran asumir sus deseos sexuales libremente y así aspirar a una sexualidad plena que desafiara las convenciones sociales en las que el placer era algo vedado para el género femenino.¹⁴¹

Respecto a la reivindicación del cuerpo de las mujeres, el discurso feminista argumentaba que las diferencias naturales entre los cuerpos de hombres y mujeres, habían sido traducidas en desigualdades sociales e históricas para las mujeres.¹⁴² Estas desigualdades habían nacido de la concepción social en la cual el cuerpo de la mujer es pensado como propiedad del hombre y útil para la procreación. De ahí, que las instancias políticas en las que fundamentalmente tenía que incidir la lucha por la reivindicación del cuerpo de la mujer eran la maternidad, el aborto, la sexualidad, la anticoncepción, el lesbianismo, la violación y el estupro. Además, se consideraba menester que las mujeres tomaran conciencia de su situación, en la cual el cuerpo femenino a lo largo de los años había sido manipulado, violado y reprimido.¹⁴³

La intención del feminismo de aquellos años, era exhortar a las mujeres a ganar un espacio y una presencia diferente dentro de la sociedad patriarcal, en la que a las mujeres ya no se les continuara asociando con las palabras “generosa” y “frágil”.¹⁴⁴ Finalmente, para cerrar este análisis, es importante no perder de vista que el personaje de Nicole es construido y retratado desde una mirada masculina (la de Julián Pastor), que intenta evitar los estereotipos de la madre o de la prostituta de la época del cine de oro, en los cuales la sexualidad es dirigida y

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² Concepción Fernández Cazalis, “La revolución del cuerpo”, *Fem*, vol. 5, núm.19, (junio-julio), 1981, p. 57.

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ *Idem.*

controlada, sin embargo, termina por reproducir otro estereotipo, el de la mujer “liberada”, que fue tan criticado por las feministas de la época. Por ello, el personaje de Nicole al no poder ser definido por el uso de su sexualidad, se convierte en algo indescifrable e inexistente, pues deja ver la presencia de un marcado erotismo femenino junto con una libertad amenazante que logra trastocar el orden patriarcal.

Capítulo 5

“Los pequeños privilegios”: una reflexión en torno a la maternidad y el aborto

Durante años, el destino de las mujeres se consideró en función de su cuerpo y de su sexo para cumplir con tareas específicas como el parto, la crianza de los hijos y la satisfacción sexual del hombre. Este tipo de concepciones sociales fueron las que impulsaron la lucha a favor de la despenalización del aborto y la crítica a la idea de la maternidad como construcción social por parte de las feministas de la nueva ola.

En este último capítulo, la película a analizar es *Los pequeños privilegios*, que cuenta la historia de un acomodado matrimonio que está esperando a su primer hijo. Pedro (Pedro Armendáriz Jr.) y Cristina (Cristina Moreno) viven en medio del confort, el lujo y la moda, una muestra de ello, es la contratación de la joven sirvienta Imelda Sánchez (Yara Patricia), que también se encuentra embarazada. Es a través de la comparación entre el embarazo de Cristina y el de Imelda, donde se hacen evidentes los contrastes sociales que implica la maternidad. Para la primera, la maternidad significa algo positivo, una situación planificada y esperada con gran entusiasmo, pues representa un paso más en su matrimonio y en su vida. En el caso de Imelda, el escenario es completamente diferente, la maternidad para ella es visto como algo negativo, ya que no cuenta con los recursos para criar a un hijo. Finalmente, en un intento totalmente desesperado, Imelda decide ponerle fin a su situación practicándose un aborto.

5. 1. Historia de una filmación

Como se había mencionado ya en el capítulo dos de esta investigación, la película *Los pequeños privilegios*, fue una historia cercana a Julián Pastor. Al respecto comentó en la entrevista:

El único proyecto realmente muy personal, mío, es *Los pequeños privilegios*, es una historia originalmente mía, que bueno, me la adaptó Gerardo Fulgueira, pero es un historia que yo impulsé, que a mí se me ocurrió, que yo había vivido y todo siempre con la preocupación ésa... (se refiere a su preocupación por el problema de la condición de la mujer).¹⁴⁵

La película es un argumento de Julián Pastor y de Gerardo Fulgueira, producida por CONACITE UNO, en los Estudios Churubusco y con locaciones en los estados de Michoacán (Plaza Azul y Uruapan), Guerrero (Ixtapa-Zihuatanejo y Acapulco) y en el Distrito Federal (Polanco y Centro histórico). El rodaje inició el 21 de febrero de 1977 y su estreno sería hasta el 13 de julio de 1978 en los cines Manacar y Polanco. El reparto de esta película estuvo integrado por Pedro Armendáriz Jr. (Pedro Ochoa), Hugo Stiglitz (Hugo), Cristina Moreno (Cristina), Anaís de Melo (Jackie), Yara Patricia (Imelda Sánchez), Leonor Llausás (Yolanda), Natalia o Kikis Herrera Calles (Cristina, madre), León Singer (doctor Landeros), José Nájera (Arturo, padre de Pedro), Blanca Torres (Julia, madre de Pedro).¹⁴⁶ La cinta recibió un premio en el II Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (XI 78), y representó a México en el Festival de Taormina, Italia en 1978.¹⁴⁷

5. 2. La crítica

La película *Los pequeños privilegios*, fue sin duda controversial para la época, en especial por su argumento. Algunos críticos como Rafael Ruiz de Velasco hicieron una crítica bastante positiva respecto a la realización de la película:

¹⁴⁵ Entrevista a Julián Pastor, 19 de noviembre de 2013.

¹⁴⁶ Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional, *Los pequeños privilegios*, exp. A-00245.

¹⁴⁴ Eduardo de la Vega Alfaro (coord.), *Historia de la producción mexicana, 1977-1978*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura, 2005, p. 27.

Por lo que hace a *Los pequeños privilegios*, el aborto se nos plantea como un mal necesario. Particularmente, consideramos que ese explicarse las cosas, a partir de una realidad social, no es el camino, pues en ese caso estaríamos aceptando el multicitado recurso como un remedio a una situación precaria.

Sin embargo, la cinta vale, al margen de sus indiscutibles aciertos artísticos, como documentos sobre un hecho insoslayable y para hacernos tomar conciencia de la realidad, dolorosa pero presente. En nosotros estará tomar, pues, los instrumentos para solucionar el problema, o bien para permanecer indiferentes.

A diferencia de otras cintas “de mensaje”; ésta no pretende llevarnos de la mano hacia las respuestas, sino tan sólo plantearnos la interrogante para que, como quedó dicho, nosotros mismo encontremos la solución. Tampoco cae en el panfleto, como otras realizaciones de crítica social. Es un dibujo de personajes como los que a diario nos tropezamos en la calle, pero con una problemática interior mucho más compleja de los que el aspecto exterior nos deja ver.

Es un reflejo tan sutil de la realidad; que hasta los detalles triviales cobran fuerte simbolismo de los contrastes y la comunicación que se dan en la gran ciudad, sutileza que es tónica de cuanto realiza Julián Pastor.¹⁴⁸

Mientras que en *Unomásuno*, Gustavo Montiel Pagés emitía una dura crítica acerca del argumento de la película:

El quinto largometraje de Julián Pastor no es tanto el análisis de embarazo sino el embarazo del análisis. A una cierta madurez narrativa, Pastor agrega una suerte de inmadurez analítica que el impide la profundidad. En *Los pequeños privilegios*, las circunstancias anecdóticas, el devaneo melodramático, la ironía mal lograda y el sentido de la paradoja inoperante, predominan sobre el tema interesante opacado por una frivolidad solemne que obstaculiza la intención de denunciar los mecanismos de reproducción ideológica que la historia propone.

Ambas mujeres seguirán un trayecto distinto: la primera el del cómodo embarazo y el cómodo alumbramiento; la segunda se viste de tragedia. Estas historias intentan denunciar el contraste entre las formas de vida de dos clases sociales. Con ello Pastor se introduce peligrosamente en un problema mucho más serio: el de la reproducción ideológica, y en este punto es donde su película falla.¹⁴⁹

Y en la revista *Proceso*, Paco Ignacio Taibo hacía una crítica mucho más equilibrada y objetiva de la película exponiendo los aciertos y errores del director:

¹⁴⁸ Rafael Ruiz de Velasco, “*Los pequeños privilegios*”, *El Heraldo de México*, 17 de marzo de 1978.

¹⁴⁹ Gustavo Montiel Pagés, “*Los pequeños privilegios*”, *Unomásuno*, 17 de julio de 1978.

Julián Pastor propone, en su última película, que observemos con detenimiento algo que es bien conocido y que, lo mismo, no nos merece un juicio entero, sino una serie de observaciones propias de la hora de la digestión.

Pastor, partiendo de un comienzo excesivamente lánguido y sin carácter, va a entrar en la historia con una pasión estupenda, hasta atraparnos en ella y hacernos testigos de la serie de vicisitudes que ambos personajes sufren y pasan.¹⁵⁰

Taibo a lo largo de su crítica destaca el hecho de que Pastor no haya implementado el recurso de encasillar a los personajes en “buenos” y “malos”, lo que permite a su película diferenciarse de los melodramas a los que el cine mexicano hasta entonces estaba acostumbrado. En las últimas líneas de su crítica, Paco Ignacio Taibo valora positivamente el trabajo como director de Julián Pastor y lo considera “un director hecho”:

En cuanto a esa cosa rara y difícil llamada cine, hay que señalar que Pastor domina ya de una forma seria y eficaz la técnica; sabe contar bien, sabe matizar la actuación de los personajes, sabe elegir aquellos gestos y detalles que van a darnos la profundidad a los tipos de los que trata. Yo diría, sin embargo, que el guión hubiera necesitado de un inicio más directo, más práctico. O acaso ocurre que la anécdota es corta y para llegar a ella la película tiene que recorrer un camino demasiado largo.

Julián Pastor, en este filme, es ya un directo hecho.¹⁵¹

5. 3. Análisis

Desde la primera secuencia, la intención de Julián Pastor es ir marcando las diferencias que existen entre las vidas de dos mujeres embarazadas: la primera, Cristina, una joven muy atractiva, perteneciente a la clase media y recién casada con Pedro, un joven arquitecto al que le

¹⁵⁰ Paco Ignacio Taibo, “Pequeños privilegios, grandes vicisitudes”, *Proceso*, 31 de julio de 1978.

¹⁵¹ *Idem*.

encanta filmar con una cámara súper ocho todos los momentos importantes de su vida, como su luna de miel, viajes y el nacimiento de su primer hijo.

La segunda mujer embarazada es Imelda Sánchez, una jovencita de 15 años de extracto muy humilde que vive en Michoacán y trabaja en el mercado sirviendo comida para ayudar con los gastos de la casa a sus padres. La joven Imelda ha quedado embarazada, situación que la lleva a huir de la casa paterna y así, evitar que alguien se entere de su situación.



Las primeras escenas de la película muestran los lugares en los que se desarrollan ambos personajes femeninos, Cristina rodeada por el lujo y la ciudad, mientras que Imelda en medio de la pobreza y el entorno provinciano. Cuando la joven toma la decisión de huir de casa y se traslada a la capital para trabajar como sirvienta, es el momento en el que las dos historias confluyen en un mismo espacio: la ciudad.

En su arribo a la ciudad, Imelda se da a la tarea de buscar la dirección de la joven pareja para comenzar a trabajar con ellos de inmediato. Cristina y Pedro la reciben con gran alegría y rápidamente la acogen. Al día siguiente, Cristina le explica acerca de todas las tareas que debe realizar en el lujoso departamento. Imelda, con actitud temerosa y casi sin hablar, realiza todos los quehaceres que le indican y después de terminarlos se va a su habitación a lamentarse por su situación: llevar casi dos meses sin tener su período menstrual.

Mientras Imelda sufre por estar embarazada, Cristina se encuentra sumamente entusiasmada por la llegada de su primer hijo y quiere estar preparada y saludable para el alumbramiento, así que se inscribe a un novedoso curso profiláctico que le brindará herramientas necesarias para facilitar el momento del parto. Por su parte, Imelda, preocupada por su situación, le cuenta su problema a Yolanda -otra de las sirvientas del edificio en el que trabaja:

Yolanda: — ¿Cómo te va? Tus patronos son buenos ¿no?—

Imelda: —Sí—.

Yolanda: — ¿Qué tienes?, ¿Qué te pasa? —

Imelda: —No he sangrado —.

Yolanda: — ¿Desde hace mucho? ¡Pero qué tonta, una se cuida! Bueno, no te preocupes todo tiene remedio, hay que esperar —.

Después de unos días y de que Imelda siguiera sin tener su período menstrual, Yolanda le aconseja ir a comprar un té de epazote de zorrillo que, según ella, es fácil de conseguir en el pasaje de catedral. Ella le advierte que desconoce los efectos que la yerba le pueda causar y si realmente servirá para provocarse el aborto. A pesar de la advertencia, Imelda decide poner en práctica el “consejo”. Esa misma tarde, le pide permiso a Cristina para ir al pasaje catedral y comprar el epazote de zorrillo. Al regresar al departamento, Imelda prepara el té para tomárselo cuanto antes, mientras sus patronos y sus amistades se encuentran en la sala proyectando la película de sus vacaciones por Michoacán.

Entrada la noche, después de haber bebido el té, Imelda comienza a presentar intensos dolores en el vientre, acompañado de vómito. El dolor no cesa pero tampoco ha provocado el desprendimiento del embrión, así que decide intentar una opción más radical para ponerle solución a su situación; aventarse por las escaleras de servicio del edificio, hasta que Yolanda la ve y la detiene. En medio de la desesperación y las lágrimas, Imelda exclama:

— ¡Necesito abortar, Yola! — ¿Qué hago?—

Yolanda le contesta: —Te voy a dar el peor de los consejos: ve con una “abortera”.
¿Tienes dinero? —

Imelda: —No. ¿Cuánto cobra? —

Yolanda: —No sé, dos mil o tres mil pesos—.



La situación de Imelda es clara, se encuentra decidida a abortar pero no cuenta con el dinero suficiente para practicarse un aborto en una clínica y en un acto de completa desesperación, una noche en que se encuentra sola en el departamento porque sus patrones han salido a celebrar el último chequeo rutinario del embarazo de Cristina- en el que han logrado escuchar los latidos del corazón del bebé-, Imelda decide introducirse en la vagina la punta metálica de un gancho de ropa, acción que le provoca una fuerte hemorragia. En medio del dolor, Imelda logra levantarse de su cama para atender al llamado de Yolanda. Cuando ésta la ve ensangrentada, rompe el vidrio de la puerta para entrar por Imelda y auxiliarla.



La escena siguiente muestra a Pedro y Cristina en el hospital esperando información acerca del estado de salud de Imelda. El médico les informa que ella estará bien y va recuperarse, sin embargo, les advierte que necesitará por varias semanas de absoluto reposo ante el desgarre de matriz que se provocó y la ha dejado estéril.

Meses después tras la recuperación de Imelda, una tarde todas las amigas de Cristina se juntan en el departamento para festejar el *baby shower* de la joven madre. En medio de las felicitaciones y la plática, surge el tema del aborto de Imelda, las amigas de Cristina insisten para que les cuente detalles de la tragedia de su sirvienta y le ruegan para que la mande a llamar y puedan conocerla. Resulta evidente que a estas mujeres simplemente las mueve el morbo de la tragedia de Imelda, no tienen interés en hacer una reflexión profunda de la situación, simplemente se limitan a emitir juicios acerca del aborto. Una de las amigas dice: “por un lado mejor, estéril ya se le solucionó la vida para una muchacha como ella”.

Después de varios meses, el momento ha llegado. El joven matrimonio se dirige al hospital para que Cristina sea canalizada para el parto. Una vez en el quirófano y en medio del alumbramiento, Pedro se dedica a filmar con su cámara súper 8, el nacimiento de su primer hijo, mientras Cristina pone en práctica los ejercicios de respiración que le enseñaron en su curso profiláctico. El alumbramiento se da sin contratiempos y Cristina y Pedro reciben a un varón perfectamente sano. A un mes del nacimiento del hijo del joven matrimonio, los orgullosos padres le muestran a sus amistades y familia el video del parto. Imelda, que se encuentra en la cocina lavando trastes y recogiendo la mesa, decide asomarse por el vidrio de la puerta y alcanza a ver justo la escena del alumbramiento, imagen que le provoca tristeza.

La escena final de la película muestra a Imelda y al bebé de sus patrones en medio de un paseo en el parque. Ella decide sentarse en una banca a leer una revista mientras el bebé retoza en su carriola. La escena cierra acompañada de una canción que a la letra dice: “esto de jugar a la vida, es algo que a veces duele”.



Esta película se diferencia de las dos anteriores por haber sido un proyecto muy personal de Julián Pastor, en el que se observa, desde mi punto de vista, un mejor manejo de la cámara y una historia bien construida en torno a un tema espinoso como el aborto. La filmación de esta cinta, a diferencia de las dos anteriores es que se mantuvo estrictamente apegada al guión, sin cambios o escenas agregadas. Esto probablemente se deba a que es una historia del propio Pastor, la cual se adaptó y filmó en absoluta libertad. Algo interesante al revisar el guión fue encontrar el *trailer* con el que fue anunciada la película: “¿Sabe usted cuántas mujeres han muerto por aborto, mientras usted vio este avance?”¹⁵².

El tema del aborto resultaba polémico para la sociedad mexicana de la década de los setentas debido a que los niveles de discusión estaban permeados por juicios morales, éticos o religiosos que condenaban a las mujeres que decidían optar por el aborto. En esta película, el director hace hincapié en mostrar los contrastes sociales que existen entre Cristina e Imelda y como estos a lo largo de la historia se convierten en un factor determinante para que la protagonista decida interrumpir su embarazo. Julián Pastor es muy cuidadoso al momento de mostrar el aborto que se practica Imelda, ya que el interés de la cinta no es juzgar la acción como “buena” o “mala”; sino exponer el aborto como una problemática que está ligada a factores sociales, económicos y educativos.

Otro tema que se toca tangencialmente en la película es la construcción socio-cultural en torno a la maternidad, que se origina mediante la proyección de un conjunto de atributos sobre las mujeres. Puntualmente, la cinta logra que el espectador se haga las siguientes interrogantes: ¿la anatomía es destino? ¿la maternidad es un “privilegio” sólo para algunas mujeres?; ¿La maternidad es una “bendición” o una “condena”? A lo que podríamos concluir

¹⁵² Julián Pastor y Gerardo Fulgueira, *Guión: Los pequeños privilegios* (argumento y libro cinematográfico), 1977. Dirección de Julián Pastor, G-01158/A.

que en esta película, Pastor reconoce que la anatomía femenina influye en el destino de muchas mujeres, pero no las condena, ni las hace parte de un destino ineludible en el que la maternidad es una cuestión que se reduce a un instinto natural en las mujeres.

Cabe señalar que para las feministas de la nueva ola en México los debates en torno a la maternidad y el aborto se convirtieron en temas de suma importancia. Respecto al paradigma de la maternidad una destacada militante de aquellos años, la literata Alaíde Foppa, escribió acerca de cómo la maternidad a partir del siglo XVIII, se había exaltado como destino y suprema virtud de las mujeres. En su opinión, la maternidad había propiciado el hecho de que las mujeres hubieran sido relegadas de la vida pública al ejercer la maternidad; criando a los hijos y dedicándose a las labores del hogar.¹⁵³ Respecto al aborto, demandaban que este debía ser libre y gratuito, sin condición alguna para toda mujer que lo solicitara, proporcionándoles la asistencia necesaria y las mejores condiciones higiénicas para proteger su vida, y que debía considerarse en el Código Sanitario como un problema de salud pública y no en el Código Penal como un delito.¹⁵⁴

En el Código Civil del D.F., las sanciones para médicos, comadronas o parteras, iban de 3 a 6 años de prisión. En el caso de las mujeres que decidían abortar, las sanciones eran las siguientes:

Art.332.- Se impone seis meses a un año de prisión a la madre que voluntariamente procure un aborto o consienta que la hagan abortar, si concurren las siguientes circunstancias:

- I.- Que no tenga mala fama.
- II.- Que haya logrado ocultar su embarazo.
- III.- Que sea fruto de una unión ilegítima.

Art. 333.- Establece que no es punible el aborto causado por imprudencia de la mujer embarazada o cuando el embarazo sea resultado de una violación.

¹⁵³ Alaíde Foppa, “Anatomía no es destino”, *Fem*, vol. 1, núm. 1, (octubre-diciembre), 1976, p. 9.

¹⁵⁴ Mireya Toto Gutiérrez, “El aborto y la legislación mexicana”, *Fem*, vol. 1, núm. 2, (enero-marzo), 1977, p. 6.

Por último, el artículo 334 dice que: “no se aplicará sanción cuando de no provocarse el aborto la mujer embarazada corra peligro de muerte...”¹⁵⁵

Para el feminismo, la ley era culpable de la clandestinidad y la industrialización del aborto: “El millón de mujeres que abortan al año es un rechazo colectivo a la legislación actual”.¹⁵⁶ Además, legal o no, el aborto era una realidad que cobraba miles de vidas y sin duda significaba un gasto para el Estado. Tan sólo en el año de 1970 se calculó que en el IMSS un 25% de las camas de los servicios ginecobstétricos estaban ocupadas por mujeres que se habían practicado abortos clandestinos.¹⁵⁷ Puntualmente, el aborto se convirtió en la primera causa de muerte en mujeres entre 18 y 25 años, razón por la que su despenalización se convirtió en la demanda más importante de lucha feminista.

Ahora bien, es importante señalar que, aunque no era la primera vez que en el cine mexicano se abordaba este tema, basta con recordar películas como, *El cuarto mandamiento* (1948), en donde la protagonista Cristina es juzgada y rechazada por los padres tras haber quedado embarazada de su novio, quien le pide que aborte. En la cinta, el castigo para ella es lamentarse de lo que pudo haber tenido, cuando su hermana Ana se casa y comienza a tener hijos. “Cristina representa a la mujer que no quiso ser madre, expresando con ello un desapego hacia su ser femenino: queda convertida en estatua de sal”.¹⁵⁸ *La casa chica* (1948), es una película que también abordó este tema tabú, en ella se cuenta la historia de Nelly (Elda Peralta) quien busca a Amalia para que le practique un legrado. Nelly se niega a tener al hijo de su amante, pues sabe que su hijo no contará con el reconocimiento social de un padre.¹⁵⁹ Una más, es *Tu hijo debe nacer* (1958), un melodrama que plantea el problema del aborto provocado.

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ Marta Lamas, “Cuarta jornada sobre el aborto”, *Fem*, vol. 3, núm. 11, (octubre-diciembre), 1979, p. 87.

¹⁵⁸ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*, *op. cit.*, pp. 217-218.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 218.

Otras dos películas más cercanas a los años en los que Pastor, filma *Los pequeños privilegios* son: *El llanto de la tortuga* (1974) y *Cuando tejen las arañas* (1977) ambas con guión de Vicente Leñero, que a diferencia de la película que aquí se analiza, en estas cintas se toca de manera tangencial el tema del aborto.¹⁶⁰

Aunque resulta evidente que en estas películas las razones del aborto son diferentes, existe un factor que unifica a Imelda, Cristina y Nelly: las tres son juzgadas por la sociedad al rechazar la maternidad. El gran acierto de Julián Pastor en *Los pequeños privilegios*, fue no quedarse simplemente en la discusión de estar a favor o en contra del aborto, sino llevar la historia de la película a un punto en que temas como el aborto y la maternidad traspasan lo moral y lo ético, para ser puestos en crisis al analizarse desde una perspectiva social en la que se consideran las circunstancias económicas y educativas que rodean a la mujer embarazada que decide practicarse un aborto.

¹⁶⁰ Edgardo Reséndiz y Roberto Villareal, *Esas extrañas mexicanas del celuloide*, México, Ediciones Castillo, 1995, p. 42-43.

Reflexiones finales

A lo largo de este trabajo se ha expuesto parte de la biografía y la filmografía de Julián Pastor hecha durante la década de los años setenta en su faceta como director. El interés de este trabajo ha sido mostrar el vínculo existente entre el cine de Julián Pastor y el imaginario social de la época con respecto al feminismo. Una de las constantes de la obra cinematográfica de Pastor es su interés y preocupación por los temas de la condición femenina. Sin embargo, su cine no puede ser calificado como una expresión concreta de militancia feminista, sino como un cine que retrata temas femeninos desde la mirada masculina.

Las películas filmadas por Pastor forman parte del cine de transición de los años sesenta y setenta, que responde a una generación de realizadores que buscaba hacer un cine diferente al que ya se había hecho, sorteando las limitaciones de la censura y las vicisitudes para conseguir financiamiento, siempre con el propósito de entretener y hacer pensar al espectador. Aunque el cine Julián Pastor y el de sus contemporáneos lograron romper con ciertos esquemas y estereotipos, también conservaron otros, en especial su inclinación por volver a retratar en pantalla desde una mirada masculina, temas como: la opresión masculina, la sexualidad femenina, la virginidad, la maternidad y el aborto.

Es precisamente desde la mirada masculina que Julián Pastor construye junto a sus guionistas, personajes femeninos que no se ajustan a los modelos dictados por el cine que lo precedió. Sus protagonistas no son “la madre abnegada”, “la noviecita santa”, “la prostituta” o “la perdida”, en cada una de sus protagonistas ocurre una metamorfosis que no les permite repetir los estereotipos de antaño. En su cine, la función de la maternidad es trastocada y aparece retratada como una situación compleja que va más allá de un destino impuesto por la anatomía femenina. Un ejemplo claro de esto, es el argumento de *Los pequeños privilegios*, en

donde la idea de la maternidad es retratada desde una perspectiva de clases sociales. La cinta busca evidenciar como la pertenencia a una cierta clase social influye en la manera en que una mujer vive la experiencia de la maternidad. En especial, cuando por años, la maternidad ha sido idealizada como el acontecimiento más importante en la vida de una mujer, sin tomar en cuenta que existen factores, sociales, políticos, económicos y educativos (por mencionar solo algunos), que hacen que el paradigma de la maternidad sea diferente para cada mujer.

Las mujeres que Pastor retrata en su cine son diversas, sin embargo, lo que las homologa es que todas ellas experimentan un mundo dominado por el orden patriarcal. Las vidas de las protagonistas se rigen a partir de las decisiones tomadas por los varones que aparecen en las historias, ya sea la figura del hermano autoritario, el prometido, o el novio. A pesar de ello, en las tres películas se plantea la idea de que las protagonistas rompan con el patriarcado y logren finalmente liberarse. La realidad es que, el único desenlace en el que se logra la liberación de los personajes femeninos es *El esperado amor desesperado*, cuando Rocío rompe su compromiso con Beto y posteriormente, ambas hermanas deciden irse a la Ciudad de México dejando al hermano abusivo. Es en ese momento cuando las Moredia logran liberarse del yugo patriarcal.

En el caso de *El vuelo de la cigüeña*, el personaje de Nicole que desde el comienzo se plantea como una chica moderna y “liberada”, paradójicamente resulta ser el personaje que no logra romper con el patriarcado, ya que si recordamos el final, ella termina casada con los tres hombres. Así, Nicole se encuentra inmersa dentro de los cautiverios de la mujer: el matrimonio y la maternidad, pues a lo largo de la película nunca se plantea el aborto como una opción, o bien, la alternativa de que ella sea una “madre soltera”.

Finalmente, el personaje de Imelda en *Los pequeños privilegios*, experimenta su primera ruptura con el patriarcado cuando sale de su pueblo, deja la casa paterna y prescinde de la figura masculina que la embarazó. Imelda, en comparación con Nicole, toma la decisión de abortar; situación que se radicaliza cuando en medio de la desesperación la propia Imelda se práctica un legrado.

Un cine de temática femenina como el de Julián Pastor, podría resultar inusual en la industria cinematográfica de una nación calificada como machista, por ello, es preciso mencionar que sus producciones surgieron en medio de un contexto marcado por la Guerra Fría, el movimiento estudiantil de 1968, el feminismo de la nueva ola y la liberación sexual, durante los setentas. Todos estos cambios sociales fungieron como el escenario perfecto para que cineastas como Pastor y otros de su generación, que lograron insertarse en la industria y utilizaron a su favor las bondades del cine comercial -como el financiamiento privado o estatal y la capacidad de llegar a un público amplio-, para aventurarse a retratar en pantalla temas socialmente espinosos, como la liberación sexual o el aborto, porque después del 68 mexicano “todo se volvió posible”¹⁶¹, al menos en el imaginario de la clase media que se había atrevido a levantar la voz para exigir sus derechos políticos y sociales.

El caso concreto del cine hecho por Pastor, permite conocer el impacto que tuvo el feminismo de la nueva ola durante los años setentas en el imaginario social de la clase media mexicana. Finalmente, es preciso mencionar que, una de las grandes aportaciones de las películas hechas por Julián Pastor y su generación consistió en trazar el camino que las siguientes generaciones de cineastas incorporados a la industria del cine mexicano de la década

¹⁶¹ Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC, 1999, p. 39.

de los 90 y 2000 retomarían para hacer cine, en términos de creación, producción, distribución y exhibición.

Fuentes

Entrevista

Julián Pastor, 19 de noviembre de 2013.

Marialba Pastor, 4 de abril de 2016.

Películas

El esperado amor desesperado, México, CONACITE UNO, S.A. De C.V., y el STPC, 1975, 120 min.

El vuelo de la cigüeña, México, CONACINE, S.A. de C.V., 1977, 91 min.

Los pequeños privilegios, México, CONACITE UNO, S.A. De C.V., 1977, 102 min.

Archivos

Archivo personal de Julián Pastor

Filmoteca de la UNAM

Expedientes consultados en el Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional:

La justicia tiene doce años, exp. A-01045.

La venida del rey Olmos exp. A-00671.

El esperado amor desesperado, exp. A-00041.

La Casta divina, exp. A-00260.

Los pequeños privilegios, exp. A- 00245.

El vuelo de la cigüeña, exp. A- 01253.

Julián Pastor, exp. E-00018.

Guiones cinematográficos:

Consultados en la Cineteca Nacional.

Carballido, Emilio, *Guión: El esperado amor desesperado* (argumento y libro cinematográfico), 1975. Dirección de Julián Pastor, G-01176/A.

Carballido, Emilio, *Guión: La danza que sueña la tortuga* (argumento y libro cinematográfico), 1970. Dirección de José María Fernández Unsaín, G-01176/B.

Pastor, Julián y Gerardo Fulgueira, *Guión: Los pequeños privilegios* (argumento y libro cinematográfico), 1977. Dirección de Julián Pastor, G-01158/A.

Prosper, Juan, *Guión: El vuelo de la cigüeña* (argumento y libro cinematográfico), 1977. Dirección de Julián Pastor, G-00697/C.

Bibliografía

Ayala Blanco, Jorge, *Falaces fenómenos filmicos: Algunos discursos cinematográficos a fines de los 70's*, México, Posada, 1986.

—, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1979.

—, *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, México, Posada, 1986.

—, *La condición del cine mexicano*, México, Posada, 1986.

—, *La Herética del cine mexicano*, México, Océano, 2006.

Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, SAIC, 1999.

Bartra, Eli, “Tres décadas de neofeminismo en México”, en *Feminismo en México, ayer y hoy*, Eli Bartra, Ana Lau, et al., México, núm. 130, Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Molinos de Viento, Serie Mayo/ Ensayo 2002.

Carballido, Emilio, *La danza que sueña la tortuga*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

Castellanos, Rosario, “La participación de la mujer mexicana en la educación formal”, en *Mujer que sabe latín...*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

García Castillo, Jesús Eduardo, “Soñar con el amor y despertar emancipadas: personajes femeninos de *La danza que sueña la tortuga*, comedia de Emilio Carballido”, en Norma Gutiérrez Hernández, Emilia Recéndez (coords.), et al., *Voces en ascenso. Investigaciones sobre mujeres y*

perspectivas de género, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas-Inmuza-SPAUAZ-Azecme, 2010.

García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, Ediciones Mapa, S.A. de C.V., 1998.

García, Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Mexicano de Cinematografía, 18 volúmenes, 1992-1997.

García Riera, Emilio y Fernando Macotela, *La guía del cine mexicano de la pantalla grande a la televisión 1919-1984*, México, Editorial Patria, 1988.

García Tsao, Leonardo, *Felipe Cazáls: habla de su cine*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1994.

García, Gustavo, *El cine mudo mexicano*, México, Cultura SEP, Martín Casillas Editores, Colección Memoria y olvido: Imágenes de México, vol. IX, 1982.

García, Gustavo y Rafael Aviña, *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío, 1997.

Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, vol. II, México, Secretaría de Educación Pública, Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación de cineastas mexicanos, Colección Cultura Universitaria, Serie Ensayo, 1988.

Imbert, Gérard, *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p.21.

Lagarde, Marcela y de los Ríos, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, Dirección General de Estudios de Posgrado, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencia y Humanidades, Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, Colección de Posgrado, 2005.

Leal, Juan Felipe, *et al.*, *Anales del cine en México 1895-1911*, México, Ediciones Gráficas Eón, Voyeur, 7 volúmenes, 2002, 2003 y 2007.

Meyer, Eugenia, *Gregorio Walerstein: hombre de cine*, México, Fondo de Cultura Económica, UNAM- Facultad de Contaduría y Administración, 2013.

—, *Testimonios para la historia del cine mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

Millán, Mágina, *Derivas de un cine en femenino*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Universitario de Estudios de Género, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Dirección General de Actividades Cinematográficas, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1990.

—, “Feminismo(s) y producción cultural. De la denuncia programática a la exploración del deseo femenino en la cinematografía femenina mexicana”, en Griselda Gutiérrez C., (coord.), *Feminismo en México. Revisión histórica-crítica del siglo que termina*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2002.

Miquel, Ángel, *En tiempos de la Revolución. El cine en la Ciudad de México (1910-1916)*, México, UNAM, 2012.

—, *Salvador Toscano*, Universidad de Guadalajara, México, Universidad Veracruzana, Gobierno del Estado de Puebla, UNAM, 1997.

Musacchio, Humberto, *Milenios de México: Diccionario enciclopédico de México*, t. III, México, Hoja Casa editorial, S.A., de C.V., 1999.

Panaguá, Paulo Antonio, *Arturo Ripstein: la espiral de la identidad*, Madrid, Cátedra, 1997.

Peredo, Francisco, *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- Instituto Mexicano de Cinematografía, 2000.

—, *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, UNAM, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Centro de Investigaciones sobre América del Norte, 2004.

Ramírez, Gabriel, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989.

Reséndiz, Edgardo y Roberto Villareal, *Esas extrañas mexicanas del celuloide*, México, Ediciones Castillo, 1995.

Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México. Bajo el cielo de México, 1920-1924*, vol. II, México, UNAM-III, 1993.

— *Cine y sociedad en México. Vivir de sueños, 1896-1920*, vol. I, México, UNAM-III, 1996.

— *Los orígenes del cine en México (1896-1990)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

Sánchez Olvera, Alma Rosa, *Derechos sexuales y reproductivos en México: Feminismo y construcción de la ciudadanía para las mujeres*, México, Universidad Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2009.

Tuñón, Julia, *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío*, México, Universidad de Guadalajara, UNAM-III, 1986.

—, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, El Colegio de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

Vega Alfaro, Eduardo de la, (coord.), *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1977-1978*, México, Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura, 2005.

Zavala, Lauro, “El lenguaje analítico del cine: un modelo para armar”, en Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, Colección de libros de texto, Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco, 2003.

Zayas, Perla de Lima, *Diccionario de autores teatrales argentinos, 1950-1990*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1991.

Hemerografía

“Gente con futuro: Julián Pastor”, *Cine Avance*, núm. 80, 1965, pp. 14-16.

“Julián Pastor está satisfecho con: El vuelo de la cigüeña”, *El Universal*, 23 de enero de 1978.

Bernard, Rosa Ma. L. “Le falta una nueva distribuidora al Estado para tener el dominio total de la industria filmica. Afirma el cinedirector Julián Pastor”, *El Herald*, 23 de agosto de 1976.

Cano, Gabriela, “Más de un siglo de feminismo en México”, *Debate feminista*, vol. 14, octubre 1996, pp. 345-360.

Elizondo, Salvador, “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”, *Nuevo Cine*, vol.1, núm.1, abril 1961, pp. 4-11.

Fernández Cazalis, Concepción, “La revolución del cuerpo”, *Fem*, vol. 5, núm. 19, (junio-julio), 1981, pp. 56-57.

Foppa, Alaíde Foppa, “Anatomía no es destino”, *Fem*, vol. 1, núm.1, (octubre-diciembre), 1976, pp. 8-13.

Gorlero, José Enrique, “No me interesa el cine panfletario afirma el cinedirector Julián Pastor”, *El Día*, 19 de marzo de 1978, p. 21.

Hierro, Graciela, “La moral y el aborto”, *Fem*, vol. 1, núm. 2, (enero-marzo), 1977, pp. 23-25.

Jiménez Patiño, Juan, “Anarquía y confusión en el cine mexicano: Julián Pastor”, *Unomásuno*, 26 de noviembre de 1977.

Lamas, Marta “Cuarta jornada sobre el aborto”, *Fem*, vol. 3, núm. 11, (noviembre-diciembre), 1979, pp. 85-87.

—, “Opresión y frigidéz”, *Fem*, vol. 1, núm. 4 (julio-septiembre), 1977, pp. 6-12.

Monsiváis, Carlos, “La Santa Madrecita Abnegada: la que amó al cine mexicano antes de conocerlo”, *Debate feminista*, vol. 30, octubre 2004, pp. 157-173.

—, “Nueva salutación del optimista”, *Fem*, vol. 3, núm. 9, (octubre-diciembre), 1978.

Montiel Pagés, Gustavo, “Butaca. El vuelo de la cigüeña”, *Unomásuno*, 20 de septiembre de 1979.

Montiel Pagés, Gustavo, “Los pequeños privilegios”, *Unomásuno*, 17 de julio de 1978.

Rivera, Héctor, “Las series ‘Memoria del cine mexicano’ y ‘Los que hacen nuestro cine’ de Alejandro Pelayo, cientos de horas de entrevistas con los protagonistas de la pantalla nacional”, en *Proceso*, 11 de abril de 1994, año 17, número 910, pp. 74-75.

Ruiz de Velasco, Rafael, “Los pequeños privilegios”, *El Heraldillo de México*, 17 de marzo de 1978.

Ruiz Karla, “Julián Pastor. Un cineasta con causa”, *Macrópolis*, 8 de octubre de 1992, pp. 90-92.

Revista *Siempre!*, 3 de octubre de 1979, (artículo encontrado en el expediente *El vuelo de la cigüeña*, exp. A-01253 del Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional).

Taíbo, Paco Ignacio, “Pequeños privilegios, grandes vicisitudes”, *Proceso*, 31 de julio de 1978.

Toto Gutiérrez, Mireya, “El aborto y la legislación mexicana”, *Fem*, vol. 1, núm. 2, (enero-marzo), 1977, pp. 3-6.

Zuñiga B., Félix, “Un hombre, una figura: Julián Pastor”, *Cine Avance*, núm. 128, 1966, p.72.

Fuentes electrónicas:

Carreño Figueras, José, “Zona Rosa, mito rescatado por el memoria”, *Excelsior* [en línea] 30 de junio de 2013. Recuperado de <http://www.excelsior.com.mx/comunidad/2013/06/30/906590>, consultado el 22 de abril de 2016.

“Julián Pastor será recordado por su vasta carrera en cine, teatro y TV”, *Notimex* [en línea], 25 de agosto de 2015. Recuperado de <http://www.notimex.com.mx/>, consultado el 07 de diciembre de 2015.

Apéndice

Entrevista a Julián Pastor

Ciudad de México, 19 de noviembre de 2013.

Jocelyn Linares: Gracias por la entrevista. Me di a la tarea de investigar acerca de usted y su filmografía. Sé que inició sus estudios en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, pero no siguió ahí, sino que decidió incursionar en la actuación y tiempo después comenzó a dirigir un par de películas. ¿Quisiera saber cómo fue ese tránsito de la arquitectura a la actuación y después a la dirección?

Julián Pastor: Bueno, es que antes de estudiar arquitectura, desde que estaba estudiando la preparatoria y desde la secundaria, al mismo tiempo yo estudiaba por las tardes dibujo y pintura en una escuela de artes visuales de un maestro que en la época fue muy conocido en el medio cultural mexicano, se llamaba Robin Bond. Entonces, él tenía esta escuela y ahí mismo empecé a estudiar también escenografía y luego, cuando pasé a la universidad, primero estuvo en Ingeniería un año y después me cambié a Arquitectura. Y ya por ese entonces yo ya estaba aficionándome mucho a la cuestión del cine. Empecé a estudiar primero y segundo de Arquitectura, el segundo año no lo terminé porque empecé a hacer cosas... en fin, otras cosas. Entonces, volví a inscribirme a segundo de Arquitectura, esto en el año de 1962, creo que fue en ese año. Y de ahí, por mis ganas de entrar a la cosa de la escenografía, contacté a un grupo de teatro. Los del grupo de teatro me dijeron que si no quería trabajar de actor y entonces, trabajé con ellos como actor. Por otro lado, yo tenía unos amigos que querían hacer cine y tenían equipo, así que nos pusimos a hacer unas peliculitas en 16mm, con esas películas nos fue bien...

Jocelyn Linares: ¿Sí?

Julián Pastor: Bueno, no se exhibieron pero las vieron muchos críticos y gente de cine y gustaron bastante. Al grado de que en las revistas especializadas sacaron críticas y todo. De ahí vino para mí el I Concurso de Cine Experimental y eso marcó mi retiro de la arquitectura. Así que, cuando en 1964 se convoca al concurso yo ya decido no seguir en la arquitectura y dedicarme al cine. En el concurso participé en dos películas, en una como actor y en otra como asistente de director. También iba yo a dirigir una película pero no pudimos levantar el proyecto y bueno, ya de ahí me dediqué totalmente al cine y al teatro.

Jocelyn Linares: Entonces, ¿siempre tuvo la intención de dirigir?

Julián Pastor: Sí, mi intención desde un principio fue dirigir, lo que pasa es que en ese entonces actuar también me gustaba mucho y yo siempre pensé en combinarlo, en alternar las dos actividades y así lo he hecho hasta ahora.

Jocelyn Linares: ¿Cómo se decide a ser director de cine un joven en la década de los años setentas?

Julián Pastor: Bueno, si es muy diferente ahora. Yo me inicié en la década de los años sesentas, que era todavía más difícil, porque en los setentas ya había escuelas de cine. En los sesentas no, creo que fue en el año de 1962, cuando se empezaron a dar unas clases de cine en la Universidad, creo que fue Pepe Revueltas el que empezó con unas lecciones de cine, pero yo no alcancé a poder entrar a una escuela como hoy en día. Como prácticamente casi todos entraron al CUEC o al CCC...

Jocelyn Linares: Tengo el dato que la fundación del CUEC fue en 1963.

Julián Pastor: Claro, yo en 1963 todavía no hacía mis primeros cortos. Los hice a principios de 1964, se puede decir que el CUEC, prácticamente no existía, aunque algunos directores de mi generación como Fons, Hermosillo y Bojórquez, que somos de la misma generación, ellos estudiaron en el CUEC, pero por ejemplo, Hermosillo debutó después de mí, porque Hermosillo fue asistente mío en mi primera película. Y Alberto Bojórquez también empezó a dirigir un poquito después que yo. En fin, los que salieron de esa generación, la primera generación del CUEC fueron muy poquitos y había otros que estaban estudiando en Europa.

Jocelyn Linares: ¿Becados?

Julián Pastor: Algunos becados en París, en Polonia, en Moscú, otros más en Londres, o sea que fue una generación que no tenía realmente la oportunidad de estudiar aquí, salvo esta escuela incipiente que era el CUEC y que además no tenía nada que ver con la industria del cine. Ahí no daban clases gente de la industria, los que daban clases eran puros teóricos que no tenían ningún contacto con la práctica.

Jocelyn Linares: ¿Y usted dónde estudió actuación?

Julián Pastor: Ah, mmm... lo de la actuación más bien fue cuando me integré al grupo este de teatro de Juan José Gurrola como ayudante de escenógrafo. Ahí empecé a trabajar de actor y puede decirse que empecé a educarme en la actuación pues trabajaba con otros directores. Hubo una época en que Gurrola y Seki Sano, se juntaron y dieron clases. Fue una temporada muy breve pero fue muy útil y sirvió mucho y ahí estuvimos varios actores que todavía andaba por ahí, como Pepe Alonso, por ejemplo y pues ahí nos conocimos. El estudiar actuación, yo siempre he pensado que teóricamente no se puede, hay que estar en la práctica. Para mí fue un aprendizaje al trabajar primero con Gurrola y después con Héctor Mendoza, también trabajé en televisión con el maestro Alejandro Wagner, con él aprendí bastante. Yo siempre estuve

aprendiendo de directores con los que trabajé, incluso hasta con un director muy comercial, muy olvidado, que era espléndido, este Jorge Landeta. También fui asistente de él y trabajé con él y le aprendí muchas cosas. En fin, yo siempre seguí estudiando, hasta los setentas seguí estudiando.

Jocelyn Linares: Entonces su formación siempre estuvo muy de la mano con la práctica, es decir, con el trabajo que hacía.

Julián Pastor: Sí, totalmente.

Jocelyn Linares: ¿Usted qué tipo de cine veía durante la década de los sesentas?

Julián Pastor: Bueno, yo durante mi adolescencia iba al famoso cineclub del Instituto Patria los domingos en la tarde, pero eso era una actividad social más que nada. Aunque claro que ahí empecé a ver algunas películas que me interesaban, que me llamaban la atención pero después, ya cuando entre a la universidad, más bien, desde antes de entrar a la universidad empecé a darme mis vueltas por el cineclub del IFAL (Instituto Francés de América Latina), que está ahí todavía en la calle de Río Nazas. Entonces, ahí empecé a ver películas europeas, películas de otro tipo. Después, ya muy temprano en 1960 o más bien, entre 1962 y 1963, empezaron las reseñas de cine y también por esa época se intensificó mucho la actividad de los cineclubs. Con la cosa de que uno de los que más promovió los cineclubs fue Paul Leduc, que era amigo mío porque habíamos estudiado en la misma escuela (la Academia Hispano Mexicana). Él había sido presidente de la Sociedad de Alumnos y aunque iba dos años arriba de mí, nos conocíamos bien. Luego, cuando yo entré a Ingeniería pues empecé a ir a todos los cineclubes de la Universidad y hasta los del Politécnico y a todos. De hecho, a Jorge Fons, donde lo conozco es en los cineclubes. Ahí es donde nos conocemos de tanto vernos en todos los cineclubes, porque había veces que yo iba casi todos los días de la semana al cineclub. Ahí vi

mucho cine europeo y fue ahí donde me entró la pasión por Visconti y por los cineastas italianos, por los franceses. Estaba en aquel momento la nueva ola francesa, pero también veía los clásicos norteamericanos, porque había muchos ciclos dedicados a John Ford a Howard Fox, etc., a todos los grandes cineastas de Hollywood de la época.

Jocelyn Linares: Entonces, ¿considera que algunos de estos cineastas lo influenciaron al momento de dirigir?

Julián Pastor: Sí, indudablemente. Bueno, tú viste *La casta divina*, en la película hay unos planos en los cuales yo quiero, obviamente sin lograrlo claro está, pero quiero emular a Visconti y toda esta grandiosidad de las casas de la oligarquía yucateca, pues yo traté de retratarla con esa visión que me había quedado de *El gato pardo* y *Senso*, de las películas de Visconti. Yo tuve influencias de otros directores, de recoger por allá y por acá, pero yo creo que de eso nadie se salva.

Jocelyn Linares: ¿Y de algún actor o actores que lo hayan influenciado?

Julián Pastor: No, ahí no. Es verdad que yo admiraba a muchos actores, obviamente al que siempre admirábamos más en nuestra generación fue a Marcello Mastroianni, que era el actor por excelencia pero a mí me gustaban también otros actores italianos, sobre todo Vittorio de Sica, me gustaba mucho como trabajaba pero también me gustaban actores mexicanos. Del cine mexicano me gustaban sobre todo comediantes como Joaquín Pardavé, tú viste *La venida del Rey Olmos*, ahí le hago un pequeño homenaje a Pardavé cuando sale un pedazo de *El gran Makakikus*. También había otros actores que yo admiraba muchísimo, sobre todo a José María Rivas, en fin, si admiraba actores pero no podría considerarlos tanto una influencia porque no hay una escuela realmente de actuación.

Jocelyn Linares: Dentro del cine mexicano, ¿cuáles eran las películas que le gustaban?

Julián Pastor: Bueno, de cine mexicano yo había visto las películas de una prima que falleció hace muchos años y que tenía por nombre artístico Chelo Pastor. Ella hizo unos papeles muy pequeños en *A todo máquina* y en *Qué te ha dado esa mujer*. Yo vi esas películas pero había otras películas mexicanas que me gustaban mucho, a mi pasó por ejemplo que yo veía la televisión y pasaban *Historia de un gran amor*, con Julio Bracho, Jorge Negrete y Gloria Marín, y bueno, yo estaba profundamente enamorado de Gloria Marín, lo curioso es que quién me iba a decir que años más tarde yo la iba a dirigir en una película. También me gustaban algunas películas de Alejandro Galindo como *No hay lugar para dos* y *Campeón sin corona*, me acuerdo haberla visto y me impresionó mucho, pero también yo empecé a entrar en contacto con el cine independiente desde muy joven. En ese época ya se había hecho *El balcón vacío* de García Ascot, yo tengo muy viva la imagen de lo primero que se hizo en el cine mexicano sobre algo de Juan Rulfo, que fue una película corta que se llamó *El despojo*, y que la hicieron entre Antonio Reynoso y fotografiada por Rafael Corkidi, eso fue lo primero que se hizo de Juan Rulfo. También, se hizo en un cine industrial *Talpa*¹⁶², no estoy seguro, creo que la hizo don Alfonso Corona Blake, que fue uno de mis mentores. Yo quería mucho a Corona Blake, trabajé con él de actor y fue uno de mis mentores en el cine. En fin, esas fueron las primeras películas que se hicieron sobre cuentos de Juan Rulfo.

Jocelyn Linares: Ok, bueno, durante los sesentas surgió el grupo *Nuevo Cine*, ¿usted qué opinión tiene sobre este grupo?

Julián Pastor: Bueno, yo estuve muy cerca del grupo *Nuevo Cine*, porque ya en esa época conocía y era mi amigo José María Sbert, que era uno de los miembros del grupo y también

¹⁶² *Talpa* la dirigió Alfredo B. Crevenna en 1956, no Alfonso Corona Blake como lo menciona Julián Pastor.

conocía a Emilio García Riera, incluso después del grupo Nuevo Cine, cuando desapareció la revista que duró nada más unos cuantos números, García Riera se puso a editar un boletín semanal que se llamaba La semana en el cine, que fue lo siguiente que hizo después de Nuevo Cine, ahí lo tengo arriba, ahí están encuadernados todos los números que editó y que incluso yo escribí, claro de una manera bastante incipiente e ingenua, algunas críticas de cine para Emilio en ese boletín semanal.

Jocelyn Linares: No sabía que usted tenía cosas de crítica cinematográfica.

Julián Pastor: Sí, pero casi nada. Fueron tres o cuatro críticas pues me di cuenta de que no servía yo para eso. Y bueno, pues el grupo Nuevo Cine fue muy importante sobre todo aquel número dedicado a Luis Buñuel. En la revista escribía José de la Colina que es un gran analista y un gran teórico de cine, también estaban García Riera y García Ascot, ellos fueron prácticamente los que formaron el grupo.

Jocelyn Linares: ¿Usted cree que el grupo Nuevo Cine ayudo a la promoción de nuevos directores en el cine mexicano?

Julián Pastor: No tanto como promover a los nuevos directores, lo que a ellos les interesaba era la crítica de cine. Yo por ejemplo, al no ser de la misma generación que ellos y a pesar de que José María Sbert era un poco más joven que yo, pero bueno, él siempre fue muy, en fin. Yo formé con unos amigos aficionados al cine y un poco al calor de la idea del grupo Nuevo Cine, un grupo que se llamó Cine Estudio 64. Y cuando lo fundamos, acordamos que una de las cosas primordiales era que no queríamos ser como el grupo *Nuevo Cine*, nosotros no nos queríamos poner a escribir crítica de cine, ni a teorizar, nosotros queríamos ir directamente a la práctica. Entonces, conseguimos un curso muy bueno de la Universidad del Sur de California, la UESI y ese curso traía muchísimos ejercicios prácticos y los empezamos a hacer, esto fue en

el año de 1964, el mismo año en que se convocó al Concurso de Cine Experimental. En un principio empezamos a hacer esos ejercicios del famoso curso que devinieron en unos cortometrajes de diez o doce minutos, siempre pura ficción. Nosotros nada de documental, lo que queríamos hacer era cine, cine.

Jocelyn Linares: En cuanto a géneros, los que escribían en *Nuevo Cine* hablaban de que se necesitaba una nueva generación de cineastas que dejaran atrás las viejas temáticas del cine de oro mexicano. ¿Usted que piensa al respecto, se lograron dejar atrás dichas temáticas?

Julián Pastor: Bueno, es que los que estaban en el grupo Nuevo Cine nada tenían que ver con la industria. Incluso a nosotros nos pasó una cosa muy curiosa con el grupo Cine Estudio 64, una vez que estábamos filmando un cortometraje en alguna calle de la colonia Narvarte y de repente se apareció por ahí Agustín P. Delgado, un director de la industria. Cosa que a ellos (el grupo Nuevo Cine), nunca les pasó. La gente de la industria no se interesó por ellos porque los veían como críticos amargados que venían con ínfulas afrancesadas de la nueva ola a decir cómo debía ser el cine, todos hijos de Georges Sadoul. Nosotros no éramos hijos de Georges Sadoul, nosotros más bien éramos hijos de la cine de la pantalla, del cine de la *matiné*, del cine Gloria o del cine Río, o bien, de los cineclubs. Por eso, cuando este director Agustín P. Delgado vio a unos jóvenes haciendo cine, pero realmente haciendo cine y contando historias, vino a vernos y a ofrecerse para lo que quisiéramos o necesitáramos. Lo que sí podríamos decir es que el grupo Nuevo Cine fue un grupo de ruptura, indudablemente. Nosotros, con Cine Estudio 64, claro, no fuimos tan importantes, nuestras películas incluso se perdieron, los negativos quién sabe dónde están. Además, nosotros no publicamos. Ellos tenían una revista donde criticaban al cine mexicano, sin duda fueron grupo de ruptura y nosotros también lo fuimos pero con una mirada mucho más industrial.

Jocelyn Linares: ¿Usted considera que los cineastas que pertenecían a este grupo lograron romper con las temáticas como la comedia-ranchera, el melodrama moralino, etc., de la época del cine de oro?

Julián Pastor: Sí. Me parece que la única ruptura que ha habido en el cine mexicano, porque no ha habido otra en toda la historia del cine mexicano, ha sido a partir del I Concurso de Cine Experimental, porque todo lo demás han sido transiciones. La última etapa a la que yo llamo la etapa de “la resurrección”, porque el cine de 1994 a 1995, prácticamente desapareció. La producción prácticamente desapareció, incluso puede decirse que la industria como existía desapareció de golpe en cuanto le quitaron a los productores Pelimex y Operadora de Teatros, estos refugios seguros donde exhibir su material, se vinieron para abajo, se desmoronaron, no supieron qué hacer, desde antes no supieron que hacer para sobrevivir.

Jocelyn Linares: De hecho, al cine hecho en los noventas también se le ha llamado “nuevo cine mexicano”.

Julián Pastor: Bueno, lo de llamar “nuevo cine”, eso siempre ha existido. Yo lo he oído en muchas etapas de mi vida pero pienso que no, que el único “nuevo cine mexicano” fue el que surgió al calor del I Concurso de Cine Experimental. Y bueno, tú mencionabas acerca de la comedia-ranchera, pues la película que protagonicé con Alberto Isaac, *En este pueblo no hay ladrones*, es una historia que sucede en un pueblo y ya no es la visión del rancho y ya no hay sombrerazos, ni nada de eso. Es la visión del pueblo de la época, un pueblo que podría ser casi cualquiera de Latinoamérica, hasta podría ser un poco Macondo, porque es la primera obra de García Márquez que se lleva al cine.

Jocelyn Linares: Pues pasando más a su cine ¿qué era lo que más le interesaba mostrar en sus películas? ¿Había una idea rectora en sus películas?

Julián Pastor: Sí, la primera idea que yo no sé porque siempre la tuve y la sigo teniendo hasta ahora, es que no se me tómasse demasiado enserio. A mí me molestaban bastantes estos especímenes que iban por ahí creyéndose la gran cosa. Yo empecé a ir a festivales de cine, festivales importantes como el de Venecia, desde antes de dirigir cine, cosa muy rara para la época. Entonces, empecé a ver, por ejemplo en el Festival de Venecia de 1967, yo veía a Buñuel y era un hombre en su lugar, no hacía aspavientos de nada, pero después había otros, me acuerdo de Marco Bellocchio, sentado, dando cátedra con toda una corte en el bar del Hotel Excelsior de Venecia, ¡se sentían verdaderamente... se tomaban tan enserio!. Entonces yo desde el principio hice un cine para que no se me tomase muy enserio. Excepto, quizá, con *La casta divina* y *Los pequeños privilegios*, nada más, pero no para sentirme importante como director sino para llegarle a una historia que me movía.

Jocelyn Linares: ¿Alguna vez persiguió, no sé, por ejemplo en *Los pequeños privilegios*, alguna crítica social o simplemente era contar una historia?

Julián Pastor: A una crítica social desde el punto de vista panfletario siempre le huí, porque mi generación fue muy propensa a eso, sobre todo los que vinieron de Polonia y de la URSS, siempre buscaban el mensaje social y todo eso. Y yo siempre rehuía de todo eso, sin embargo, *Los pequeños privilegios*, ganó el Premio Coral del Cine de La Haba, en un festival donde lo que ganaban eran películas con contenido social. La verdad es que yo siempre me incliné por la comedia y digamos por la mala leche.

Jocelyn Linares: ¿Cómo era el proceso a la hora de elegir las historias de sus películas?

Julián Pastor: Pues eso, creo que hay muchas maneras de hacerlo. Por ejemplo, *Estas ruinas que ves*, que es una de mis mejores películas y uno de los proyectos que hice con más vocación, se levantó en diez minutos. Yo acababa de hacer *El vuelo de la cigüeña*, que la había producido

Paco del Villar y la vimos en su despacho y después me dijo: ¿qué quieres hacer ahora? Yo no sabía qué hacer, le pregunté: ¿no tienes un guión? Él me dijo que no, pero me preguntó que cuál autor me gustaría hacer, yo le contesté que a Iburgüengoitia, específicamente *Los relámpagos de agosto*, pero me dijo que era una película muy cara, entonces le dije *Estás ruinas que ves*, que por cierto, acababa de salir, se acababa de editar y yo la acababa de leer y me había muerto de la risa. Entonces, en ese mismo momento que le sugerí esa novela, él aceptó. Tomó el teléfono y llamó a Iburgüengoitia para arreglar los derechos y a Jorge Patiño para que la adaptara, y tres o cuatro meses después estaba filmado la película. Hubo otras que me llevaron más tiempo, por ejemplo, *La casta divina*, que la estuve madurando mucho tiempo con Eduardo Luján. La que yo considero que fue mi primera película es *La venida del Rey Olmos*, porque la anterior película que había hecho cuatro años antes había sido fallida en muchos sentidos, empezando por el guión. En el *Rey Olmos* ya tenía un guión bien estructurado y una historia bien estructurada, ahí nos hicimos amigos Eduardo Luján y yo y empezamos a madurar *La casta divina*. Toda la historia de Yucatán siempre me gustó mucho, sobre todo desde que fui a hacer *El jardín de la tía Isabel*, que conocí Mérida y me empecé a meter a la historia de Yucatán. De hecho, tengo una buena biblioteca de historia yucateca, en fin, así se levantó esa película y otras de manera muy casual.

Jocelyn Linares: ¿Y por ejemplo, *El vuelo de la cigüeña*?

Julián Pastor: *El vuelo de la cigüeña* fue un encargo. Esa es la otra posibilidad y una de las razones por las que yo en los últimos veinte años no he dirigido porque casi ya no se hace cine por encargo, o sea, cada quien tiene su historia. Yo siempre trabajé por encargo, más de la mitad de mis películas son por encargo.

Jocelyn Linares: ¿Y *El esperado amor desesperado*?

Julián Pastor: *El esperado amor desesperado* fue un encargo de Fernando Macotela cuando lo nombraron director de CONACITE II. Él vio *La venida del Rey Olmos*, entonces me llamó y me dijo que tenía un guión de Carballido sobre una obra de teatro de él. Y que curiosamente, era un guión que yo ya había visto en la oficina de algún productor alguna vez, que anduvo rondando años las oficinas. Macotela me dijo que Carballido no quería que se le cambiara nada. Yo lo leí, me gustó mucho y fue un encargo. Lo hice como un encargo y creo que me quedó una película que lamentablemente ha sido muy olvidada, ¡injustamente olvidada! Encontrar una buena copia es un problema, es una película que el IMCINE en un acto de irresponsabilidad impresionante, en la época de Nacho Vera, la vendió quién sabe a quién. Vendió los derechos y creo que hasta se deshizo del negativo. El negativo no sé dónde este, es una película muy maltratada que ya merecía haberse editado en DVD.

Jocelyn Linares: Bueno, ahondando más en los temas e ideas tocadas en sus películas, yo observaba a muchos personajes femeninos como piezas medulares en sus historias. ¿Qué me podría decir respecto a esto?

Julián Pastor: Siempre me ha preocupado la cuestión de la mujer, siempre me ha preocupado la cuestión del sometimiento de la mujer. Quizá porque tengo una educación antirreligiosa, una educación si se puede decir laica. Por eso, el único proyecto muy personal, muy mío es *Los pequeños privilegios*, es una historia originalmente mía, que me la adaptó Fernando Fulgeira pero es una historia que yo impulsé, que a mí se me ocurrió, que yo había vivido, en fin. Y todo siempre con la preocupación esa... en todas mis películas de alguna manera los personajes femeninos son personajes que se someten de una manera muy evidente, por ejemplo, en *La venida del Rey Olmos*, el personaje de la jovencita acaba cometiendo una locura porque pierde la relación con el mundo y con el hombre y el caso de la mujer mayor,

interpretada por Ana Luisa Peluffo, pasa de las manos de uno a las manos de otro, o sea, la hereda, una idea de traspaso de la propiedad.

Jocelyn Linares: ¿Entonces, no es casualidad su interés por los personajes femeninos?

Julián Pastor: No, para nada, no es casualidad.

Jocelyn Linares: ¡Y la preocupación por la condición de las mujeres es algo personal o de dónde viene?

Julián Pastor: Sí, eso es muy personal, de hecho, en primer cortito el personaje central es una mujer.

Jocelyn Linares: En cuanto a personajes, en El vuelo de la cigüeña, el personaje de Nicole es de una chica muy guapa en busca de la liberación femenina, etc.

Julián Pastor:

Jocelyn Linares: ¿Qué me podría comentar acerca los personajes de El esperado amor desesperado?

Julián Pastor: Son dos hermanas que no tienen vida sexual, quedadas. Ahí el personaje de Ofelia Guilmán es sensacional porque en determinados momentos dice cosas como si estuviese resignada a tener una sexualidad vicaria. Una sexualidad a partir de la posibilidad de que su hermana tenga una y después escuchar de ella lo que hacen en la cama y con eso ya conformarse. Además, estas dos hermanas, ya grandes, que nunca se dice en la historia pero que obviamente son vírgenes.

Jocelyn Linares: En la película también se maneja la idealización del otro, en especial de Rocío hacía Beto...

Julián Pastor: Sí, hay idealización pero al final se liberan un poquito. Si recuerdas, en la película terminan diciendo, nos vamos al D.F., ahí hay tanta gente..., o sea, en el D.F., Rocío ya no se va obsesionar con un hombre y pensar que ese es su príncipe azul, sino dice más bien, allá voy a hacerlo con quien pueda. Hay una liberación por parte de los personajes, pues se liberan del hermano. Y el hermano, que termina en el puente, que ese puente lo usé como una conexión entre dos mundos, por un lado el mundo del sometimiento de la mujer, en donde están encerradas las hermanas en sus tienda, incluso hasta les dejan bebés, y del otro lado está el mundo brutal, como es el mundo y el hermano vive en este mundo, sometiendo a sus hermanas, es decir, el mundo masculino. Si te das cuenta, en el mundo femenino donde están las hermanas no hay hombres, siempre hay puras mujeres. Entonces, esos dos mundos se conectan en este puente que está cerrado, que es una especie de conducto de vasos comunicantes y al final, cuando él se queda solo, sin sus hermanas, ya no sabe en qué mundo quedarse, camina de acá para allá. Ha perdido algo, ha perdido lo que justificaba su hombría, ha perdido su hombría porque de este lado ya no hay nadie y necesita siempre de ese otro mundo para justificar su hombría.

Jocelyn Linares: Le agradezco mucho la entrevista.

Entrevista a Marialba Pastor

Ciudad de México, 4 de abril de 2016.

Jocelyn Linares: Muchas gracias por la entrevista. Preparé un par de preguntas acerca de la vida familiar de su hermano, sobre su infancia y adolescencia. Bueno, comienzo: ¿qué edades tenían sus padres cuándo llegaron a México?

Marialba Pastor: A ver, mi papá tenía como 24 o 25 años. Y mi mamá como unos 20 o 21 años.

Jocelyn Linares: ¿Y cuándo llegaron ya estaban casados?

Marialba Pastor: No, ellos se conocieron aquí.

Jocelyn Linares: ¿Ambos eran exiliados?

Marialba Pastor: Sí, eran exiliados. Mi papá salió a los 15 años de Extremadura con unos hermanos que eran comerciantes rumbo a Lisboa. Estando ahí, cuando Franco invadió por desde Marruecos, fue pidiendo que los jóvenes se alistaran en el Ejército Nacionalista y entonces pidió que mi papá se alistara. Mi papá en ese momento trabajaba en el Consulado de México en Portugal, como secretario y Daniel Cosío Villegas, era agregado de asuntos comerciales. Entonces, mi papá se enteró de que Cosío Villegas iba a fletar un barco a México para trasladar a un grupo de científicos e intelectuales españoles, entre ellos José Gaos. Ese fue el primer barco que salió de España de migrantes, creo que en 1937. Bueno, cuando se enteró de esto, mi papá le pidió a Cosío Villegas que por razones políticas no podía unirse al ejército de Franco y que si podía irse en el barco. Entonces, mi papá fue uno de los primeros en llegar, sin ser un intelectual.

Jocelyn Linares: ¿Qué había estudiado su papá?

Marialba Pastor: Mi papá no había estudiado mucho. Era un chico bastante travieso porque era el menor de la familia y había dado mucha lata. Entonces lo mandaron con sus hermanos a Portugal para que se educara allí. Fue a la escuela y estudió una carrera corta, aprendió taquigrafía y mecanografía, por eso, casualmente es que tenía empleo en el Consulado. Una vez que llegó a México, instaló un negocio de importaciones y puso una casa que se llamaba Casa Pastor, en la calle de Colima en la colonia Roma. Importaba mercancías de Portugal y tiempo después se trajo a sus dos hermanos que tampoco se querían ir con Franco, se los trajo y entre los tres empezaron a traer a toda la familia de mi papá. Y mi mamá es otra historia, porque ella era del norte de España, de Asturias. Era hija de uno de los fundadores del Sindicato Minero Asturiano Socialista, de manera que cuando estalló la Guerra Civil, toda la familia de ella, los Llanceza, Manuel Llanceza se llamaba mi abuelo, estaban en una lista negra, los iban a fusilar. Entonces, también salieron muy pronto y huyeron por el norte de España, volvieron a ingresar al país por lo que hoy es el País Vasco y se fueron a Valencia, y de ahí a Barcelona. Conforme el ejército de Franco fue tomando posesiones, pues mi mamá tuvo que migrar con mi abuela y con unos sobrinos y hermanos a Francia. En Francia estuvo tres años hasta que la ocupación nazi hizo que vinieran a México.

Jocelyn Linares: ¿Su mamá que formación académica tuvo?

Marialba Pastor: Mi mamá terminó el bachillerato y ya no pudo ir a Madrid a estudiar porque salió a los 17 años de Asturias.

Jocelyn Linares: Entonces, ¿ellos llegaron y acá se conocieron?

Marialba Pastor: Sí, mi mamá llegó y como en Francia había hecho algunos contactos, un francés la recomendó para trabajar en una tienda que se llamaba El Centro Mercantil, era una tienda de telas que estaba en la calle de Venustiano Carranza, en el centro histórico. Y mi papá,

para ese momento estaba importando telas de Uruguay, telas para trajes y justamente se los vendía al Centro Mercantil, y pues bueno, ahí se conocieron.

Jocelyn Linares: ¿Y a eso se dedicaron sus padres durante sus primeros años en México?

Marialba Pastor: Bueno, mis padres se casaron muy pronto. Mi mamá se quedó como ama de casa y mi papá si fue comerciante siempre.

Jocelyn Linares: ¿Cuál era la ubicación de la casa de la familia Pastor Llanaza?

Marialba Pastor: Pues, curiosamente cuando yo iba a nacer, pocos días antes de que yo naciera mi papá se sacó la lotería y con eso compró un terreno en Polanco, en la calle de Euken y ahí vivimos hasta que tuve 7 años, después nos vinimos para acá a la delegación Coyoacán, concretamente a la calle de Caléndula y División del Norte, en la colonia Ciudad Jardín.

Jocelyn Linares: ¿En qué partes de la Ciudad de México vivieron?

Marialba Pastor: Pues, mi infancia la pasé en lo que fue la zona de Polanco y después nos vinimos para acá a Coyoacán, pero mi hermano Julián que me llevaba 7 años, estudió en una escuela ubicada en la Lomas, que es la Academia Hispano Mexicana. Y luego pasó a la secundaria y la preparatoria a la calle de Abraham González en la colonia Juárez.

Jocelyn Linares: ¿Cómo la educación de ustedes dentro de la familia?

Marialba Pastor: Pues siempre nos mandaron a escuelas del exilio español, lo cual hace que uno tenga como una vida muy reclusa, un poco en un *ghetto*. También íbamos a un club deportivo que era de muchos españoles, el Club Mundet, creo que todavía existe. Nosotros íbamos a escuela de españoles, club de españoles, hasta el hospital al que íbamos que era el de

la Beneficencia Española y el Sanatorio Español, entonces nos criamos en un ambiente muy del exilio español pero mis padres tenían mucho la idea de que fuéramos muy mexicanos. Nos dejaron hablar normalmente, no nos impusieron la “s” y la “z”, entonces muy fácilmente pudimos relacionarnos con gente del país.

Jocelyn Linares: ¿Ustedes considerarían que su educación fue liberal?

Marialba Pastor: Sí, sí, muy liberal. Mis padres eran laicos, no eran católicos.

Jocelyn Linares: Entonces, estos lugares que frecuentaban en su niñez y adolescencia ¿eran cercanos a su hogar?

Marialba Pastor: Sí, primero el Club Mundet estaba en Ejercito Nacional, y después cuando nos venimos a Coyoacán íbamos al Centro Asturiano de México y bueno, entonces a mí me cambiaron de escuela pero mis hermanos siguieron hasta el final en la Academia Hispano Mexicana.

Jocelyn Linares: ¿En qué estrato social se podría ubicar a la familia Pastor Llaneza?

Marialba Pastor: Pues, clase media.

Jocelyn Linares: ¿Y cómo era pertenecer a esa clase media?

Marialba Pastor: Pues existía la idea de que si estudiabas o al menos era lo que nuestros padres nos inculcaron, íbamos a hacer lo que se nos diera la gana en la vida. La verdad es que todos estudiamos y todavía tuvimos el privilegio de vivir en una época en la que uno podía escoger su profesión y encontrar trabajo.

Jocelyn Linares: ¿Ustedes cuántos hermanos fueron?

Marialba Pastor: Fuimos cuatro.

Jocelyn Linares: ¿Quién era el mayor?

Marialba Pastor: Julián era el mayor, después un hermano, luego yo y otro más.

Jocelyn Linares: Y cuando su hermano Julián decidió dedicarse a la actuación, ¿qué pensaron sus padres?

Marialba Pastor: Pues al principio generó problemas. Él empezó en el teatro de la Facultad de Arquitectura, este era un teatro experimental que creo que dirigieron varios Gurrolas, Seki Sano y Juan José Ibáñez. Entonces, él estaba estudiando la carrera de Arquitectura y ya estaba bastante avanzado y la empezó a descuidar. Mi papá estaba muy enojado con él porque había descuidado la escuela. Y mi mamá no tanto porque era más liberal, era de la idea de que nosotros podíamos hacer lo que quisiéramos. Aunque después mi papá se resignó sobre todo cuando Julián ganó el premio de mejor actor en *Este pueblo no hay ladrones*.

Jocelyn Linares: Pero, ¿tuvo apoyo de sus padres?

Marialba Pastor: Pues no mucho, lo que pasa es que él fue muy independiente siempre. De hecho, él empezó a trabajar como locutor en Radio Universidad y comenzó a tener ingresos propios. Él fue muy independiente económicamente.

Jocelyn Linares: ¿Seguía viviendo en la casa paterna?

Marialba Pastor: Sí, él tendría 24 años cuando se fue y para ese entonces ya tenía plenamente compromisos como actor y tenía muy buenos ingresos.

Jocelyn Linares: ¿Usted conocía a los amigos de su hermano durante los años sesentas y setentas?

Marialba Pastor: Más o menos. Aunque recuerdo que ya para el año de 1969, mi hermano ya tenía una vida dentro del medio. Los que estudiaron con él, como Paul Leduc, que eran artistas o arquitectos, o intelectuales, con ellos son lo que recuerdo que mantuvo más contacto. Además, empezó a tener mucho amigos artistas e intelectuales de la Zona Rosa. En 1969 a la Zona Rosa llegaban a tomar el café muchos intelectuales como Carlos Monsiváis, José Luis Ibáñez, Carlos Fuentes, García Márquez, etc. Los grandes amigos de mi hermano fueron Toni Sbert que era arquitecto y que también anduvo en el cine, José Luis Ibáñez, Ricardo Rocha, Mauricio Wallerstein, creo que también andaba por ahí Juan Ferrara y las hijas de la Guilmain, la verdad es que tuvo una cantidad de amigos. Al principio solían reunirse en el Kinneret, en el Toulouse Lautrec, también iban a El perro andaluz, pero eso ya fue a fines de los setentas.

Jocelyn Linares: ¿Durante la década de los sesentas dónde vivía su hermano?

Marialba Pastor: Él se mudó originalmente a un departamento pequeño en la colonia Juárez y después Toni Sbert le dejó su departamento en la calle de Liverpool. De manera que hasta que falleció mi hermano los muebles que tenía eran los que había diseñado Toni Sbert.

Jocelyn Linares: ¿Usted sabía cómo era esa vida en la Zona Rosa?

Marialba Pastor: Sí, sabía un poco. Bueno, pues era la típica vida del bohemio, es decir, quedarse hasta muy tarde charlando, cenando, discutiendo sobre mil cosas y al siguiente día levantarse muy tarde. Lo que sí tuvo mi hermano es que fue un lector impresionante, solía leer desde la mañana hasta la noche.

Jocelyn Linares: ¿Qué le gustaba leer a su hermano?

Marialba Pastor: De todo, leía de todo. Lo que más le gustaba era la literatura, el teatro y la historia. Le encanta la historia, aunque también tenía cosas sobre ciencia.

Jocelyn Linares: Por otro lado, ¿sus padres fueron asiduos al cine, al teatro?

Marialba Pastor: Mi mamá era una mujer muy alegre y a la que le encantaba el cine. Y pues desde chicos nos metía a ver tres funciones, la de las cuatro de la tarde, la de la seis y luego la de las ocho de la noche. Solíamos correr de un cine a otro. Corríamos como locos porque mi mamá nos llevaba, por ejemplo, al cine Alameda y de ahí nos íbamos al Latino y después al cine América. Así nos tría mi mamá, con ella era cine, cine, cine.

Jocelyn Linares: ¿Cuántas veces a la semana iban al cine?

Marialba Pastor: Íbamos todas las semanas, hasta dos o tres veces por semana. Creo que la primera entrada al cine de mi hermano Julián fue a los 3 años.

Jocelyn Linares: ¿Qué tipo de películas veían?

Marialba Pastor: Pues mi mamá nos llevaba a ver todo el cine norteamericano, aunque también veíamos cine mexicano como Cantinflas, por ejemplo. Recuerdo que también vimos algo de cine español pero muy poco. A mi mamá le encantaba el cine norteamericano.

Jocelyn Linares: ¿Y al teatro iban mucho?

Marialba Pastor: Al teatro también solíamos ir, aunque en realidad con mi mamá íbamos al ballet, a los conciertos, pues le gustaba mucho el espectáculo, así que nos sacaba siempre. Al teatro no íbamos tanto, pero al cine muchísimo.

Jocelyn Linares: ¿Usted consideraría que su mamá fue una figura predominante en la vida familiar?

Marialba Pastor: Pues ambos, a mi papá también le gustaban los espectáculos y también le encantaba el cine, pero no nos acompañaba tanto. Mi mamá como figura predominante, pues

más o menos, lo que pasa es que mi mamá fue una persona muy liberal que nos dejó hacernos solos y además era una mujer muy alegre y vital.

Jocelyn Linares: Pensaba que en parte, la preocupación por los temas femeninos en las películas de su hermano tuvieron que ver con la educación que recibió en casa ¿usted qué piensa al respecto?

Marialba Pastor: Pues yo creo que sí porque mi mamá fue una mujer que no educó parejo. Yo soy la única mujer de esa familia de hombres y además tenía puros primos hombres. Y mi mamá solía decirme que me defendiera si ellos llegaban a molestarme. Mi mamá siempre fue, en términos modernos, una defensora de la igualdad de los derechos. A mí siempre me inculcó que yo tenía que ir a la Universidad y que ningún muchacho tenía porque dominarme o decirme que hacer. La verdad es que nos inculcó mucho respeto a las mujeres, y pues, mi hermano Julián siempre tuvo este rollo de la liberación femenina como algo muy presente. A mí él me decía siempre, no te cases, nunca te casas, el amor libre es mucho mejor porque para las mujeres el matrimonio es una esclavitud. Finalmente yo me casé y él también.

Jocelyn Linares: Y bueno, a su mamá que le gustaba tanto el cine ¿cuál fue su reacción cuando su hermano decidió dedicarse a la actuación?

Marialba Pastor: Ella muy feliz. Vio todas sus películas y fue a todas sus obras de teatro.

Jocelyn Linares: En mi opinión, las películas de su hermano siempre muestran temas acerca de la condición femenina ¿usted qué piensa al respecto?

Marialba Pastor: De hecho él tenía una gran colección de autoras feministas. Creo que en sus películas y en sus cosas siempre estuvo presente el tema de los problemas de las mujeres, sin ser una cinematografía encausada a un movimiento feminista. En *La casta divina*, hay algo al

respecto de las mujeres, en *El Rey Olmos*, también, *Los pequeños privilegios*, que esa sí es una película muy en defensa de las mujeres. Pienso que si hay esta marca constante en su cine.

Jocelyn Linares: Le agradezco mucho la entrevista. Gracias.

Marialba Pastor: De nada.

Apéndice fotográfico

Nota: todas las fotografías aquí reproducidas pertenecen al archivo personal de Julián Pastor.



Julián Pastor en *Lauro Puñales*, 1966.



Con el elenco de *Una señora estupenda*, 1967. De izquierda a derecha: José Luis López Vázquez, Luchy Soto, Julián Pastor y Julissa.



Julián Pastor en la obra *Bajo el bosque blanco*, dirigida por Dylan Thomas, 1967.



De izquierda a derecha: Fanny Cano, Oscar Chávez, Rocío Dúrcal y Julián Pastor, ca. 1967.



Julián Pastor en *Patsy mi amor*, 1968.



Julián Pastor y Daniela Romo en *Los recuerdos del porvenir*, 1968.



Julián Pastor y Pedro Armendáriz Jr., en *Santa*, ca. 1968.



De izquierda a derecha: Germán Robles, Enrique Lizalde y Julián Pastor, en *Almohada para tres*, 1969.



De izquierda a derecha: Julián Pastor, Maricruz Olivier y Alberto Mariscal, durante la filmación de *Matrimonio y sexo*, ca. 1969.



Julián Pastor y Amparo Rivelles en *La viuda blanca*, 1970.



Julián Pastor en *Aquellos años*, 1972.



Julián Pastor y Roberto Dumont en la filmación de *Peregrina*, 1972.



Julián Pastor durante la filmación de *Embajada al Caribe*, 1975.



De izquierda a derecha: Ana Luisa Peluffo, Francisco Luna Kan (gobernador de Yucatán de 1976 a 1982) y Julián Pastor durante la filmación de *La casta divina*, en Mérida, Yucatán, 1976.



Julián Pastor con Fernando Luján durante la filmación de *Estas ruinas que ves*, 1978.