

VIOLENCIA SOCIAL/VIOLENCIA FÍSICA EN GARY COOPER QUE ESTÁS EN LOS CIELOS (PILAR MIRÓ, 1980)

María José Gámez Fuentes
Universitat Jaume I

El presente trabajo pretende analizar las conexiones existentes entre instancias de violencia social y física en el contexto de la transición democrática a través de la película *Gary Cooper que estás en los cielos*, dirigida por Pilar Miró en 1980. Antes de pasar al análisis propiamente dicho nos gustaría señalar que el término «violencia social» no se refiere aquí a la violencia física originada por grupos sociales sino al tipo de violencia simbólica, mucho menos observable, resultante de, por un lado, el violento intento de desplazamiento que la sociedad patriarcal, en general, y la española, en particular, operan sobre las mujeres en su afán por marginarlas de las esferas públicas, y, por otro, los esfuerzos de éstas por resistirlos. Esa violencia social resultante aparece asociada en la película con otros mecanismos de violencia física que las mujeres también sufren en sus cuerpos.

Gary Cooper trata el tema de la feminidad dentro de los nuevos discursos sobre la liberación de la mujer en la democracia, especialmente dentro del marco de la inserción de la mujer en el mercado laboral y su repercusión sobre la maternidad. Estos dos aspectos de la experiencia femenina: maternidad y trabajo, entran además en tensión con el especial énfasis que la película da al cuerpo femenino. La búsqueda que la protagonista lleva a cabo se dispara a raíz de un violento episodio que la narrativa inscribe en su cuerpo. Este episodio da lugar a la exploración de su identidad en relación a los espacios públicos/políticos y privados/personales a través de los que ha tenido que negociar diferentes posiciones en la social-democracia.

La protagonista de *Gary Cooper* es Andrea Soriano, una mujer de unos treinta años que trabaja como realizadora de televisión. Las primeras escenas nos la presentan ya en relación con su trabajo en los estudios de TVE. El ambiente en el que se mueve es mayoritariamente masculino, característica obviamente compartida no sólo por muchas mujeres en los inicios de la democracia sino en ciertos círculos profesionales actuales.¹ Resulta especialmente significativo que las primeras interacciones en que vemos a Andrea actuar se representen dentro del marco de las relaciones de poder. A pesar del éxito que parece

¹ Para un análisis de este fenómeno véase Brooksbank Jones (1997: 73-94), Garrido (1993), Paz Benito (1992) e Instituto de la Mujer (1990).

haber obtenido (pues ha sido galardonada recientemente) la película pone de manifiesto las conflictivas estrategias en las que se enmarca la actuación de este personaje y las dificultades que encuentra en su desarrollo profesional.

El ser mujer es uno de los aspectos que obviamente han condicionado esta situación pero, al mismo tiempo, es una característica identificatoria que ha tenido que ser re-construida para hacerse visible de una forma diferente a la ofrecida tanto por la retórica de raíces católicas del régimen franquista como por la excesiva especularización de la imagen femenina en el cine, revistas y otros textos. Ambos modelos se hacen patentes en *Gary Cooper* a través de la figura de la madre de Andrea y la foto de Sofía Loren en las oficinas del periódico, respectivamente. Las imágenes que esos dos tipos de discurso le ofrecen a la protagonista no le sirven de plataforma para acceder a posiciones de poder en la esfera de lo público. No es de extrañar que cite como sus modelos nombres de directores de cine como John Ford, Howard Hawks o Alfred Hitchcock. La predominancia de modelos masculinos también se pone de manifiesto al revisar las fotografías de las estrellas de cine como Gary Cooper que guarda entre los recuerdos de su adolescencia. Esta admiración hacia figuras masculinas pone de relieve las dificultades para acceder a figuras femeninas positivas, en general, y, para realizar nuevas lecturas democráticas más allá de las imágenes creadas por la oficialidad franquista, en particular.

Andrea, como ella misma admite, «no quiere ser menos» que los modelos masculinos que admira, y cifra sus ilusiones de dirigir su propia película en la posibilidad de «que la dejen» o de «engatusar a un productor con su tremendo talento». Esas breves declaraciones transmiten el conflicto entre las nuevas libertades democráticas y la permanencia de antiguos valores sobre la mujer: a pesar de que Andrea se percibe tan igual como los maestros del cine a los que pretende emular, establece su acceso al éxito en base a la seducción («engatusar» es el verbo utilizado) de un representante masculino, el productor. Incluso llega a sugerir que el premio que le han dado es debido a que «seguimos de moda por ahí fuera».

El nuevo tipo de discurso democrático, basado en la asunción del derecho a ocupar los mismos puestos que los hombres demostrando las mismas cualidades que ellos, se hace eco de las ideas promulgadas por el feminismo basado en la igualdad, pero no reconoce que las estrategias reservadas a la mujer para conseguir tales posiciones siguen estando dictadas por estereotipos patriarcales. Por otra parte, el «estar de moda» sugiere cierta popularidad por parte de la población femenina en los emergentes discursos sociales, aunque acentúa los peligros de su utilización instrumental con fines publicitarios (como veremos más adelante) o políticos (para reclutar nuevos votos).

Barrio (1996) y Tasker (1998) concuerdan en lo conflictivo que resulta el acceso de las mujeres a los medios de producción y ambas utilizan el término de «travestismo» (o «cross-gender identification» en el caso de Tasker) de valores, para analizar ese proceso. Tasker analiza las formas en que el cine de Hollywood ha representado a la mujer trabajadora (cuya influencia aparece en la película mediante la referencia a Jane Fonda y Lillian Cavani) y argumenta que el término «travestismo» debe ser considerado en un marco culturalmente más amplio que incluya no sólo consideraciones de género sino también de clase, raza, etnia y nación. Siguiendo a Garber (1992), Tasker opina que la separación de códigos sexuales, relacionados con la indumentaria, de otros discursos ideológicos constitutivos de la identidad oscurece las relaciones jerárquicas que entran en juego en procesos de travestización y sugiere el análisis de éstos en términos de «cultural cross-dressing» («travestismo cultural») como estrategia de visibilidad empleada para enfrentarse a los agresivos mecanismos de desplazamiento y marginación social que la sociedad patriarcal pone en juego para obstaculizar el acceso de las mujeres a los espacios públicos y continuar relegándolas al privado de la casa y los hijos.

La confusión de valores resultante del período de transformaciones durante la transición se articula en la película en diferentes escenas. En cuanto al personaje femenino las tensiones se revelan relacionadas con el posicionamiento en la relación de pareja. El novio de Andrea se queja de que ésta ha construido un cerco alrededor de su persona y no le deja entrar, afirmación que, por un lado, esconde un sentimiento de inseguridad masculino y, por otro, una estrategia femenina exagerada fruto de las ansias de independencia y protección frente a una sociedad que percibe como amenazante.

La aparente posición de poder de la protagonista en la relación amorosa es subrayada por unas palabras que el novio le lanza: «tú decides». Éstas son paradigmáticas de la interpelación llevada a cabo por los nuevos discursos sobre la mujer en la democracia. Es interesante resaltar que esa misma expresión era utilizada en anuncios publicitarios de la colonia Varón Dandy de la época, aparentemente dirigiéndose a la nueva mujer liberada pero que seguía siendo configurada en la secuencia publicitaria como el objeto de la relación amorosa (anuncio mostrado en Prego 1993). Los discursos emancipatorios obvian las tensiones que se crean al intentar responder a tal interpelación, ya que esos mismos discursos van paralelos al legado e influencia de otros más tradicionales que continúan vigentes. Por supuesto, el caso de Andrea no es aislado, como lo muestran los problemas que su amigo casado tiene también con su novia (Méndez Fiddian 1989: 260-263). Éste acusa a la novia de pequeña burguesa porque a pesar de su progresismo no aguanta que él no se haya divorciado.

No resulta, pues, aventurado hablar de un travestismo genérico y de valores en el retrato de la figura de Andrea. El carácter performativo en la asunción de posiciones sociales se ve reafirmado a través de la referencia metatextual representada en los ensayos de la obra teatral de Sartre «A puerta cerrada» que Andrea está dirigiendo para televisión.² Ella parece, efectivamente, disfrazarse de hombre para integrarse en el ambiente laboral. En otras situaciones, como cuando va a visitar a su madre, el cambio de ropa es rotundo, pasando a llevar un tradicional vestido con encaje y flores. En el trabajo, sin embargo, los vaqueros y camisa azul que lleva la diferencian bien poco del resto de sus compañeros.

Lo interesante es que su apariencia física sí que la diferencia de las diferentes mujeres profesionales que aparecen en la película. Esa diferenciación viene dada a través de los diferentes tipos de peinados, las prendas más femeninas y las actitudes menos agresivas de otros personajes.³ Hay incluso una auto-referencia por parte de Andrea mientras observa en una grabación la imagen de Sonia (una restauradora de monumentos casada con el que fue «el hombre de su vida»)⁴ en la que Andrea subraya la inclusión de aquella dentro de los patrones de belleza femenina vigentes al decir que tiene una «pinta maravillosa». Andrea, en otra ocasión, admite que ella no forma parte del grupo de mujeres que encajan dentro de los parámetros aceptados de belleza femenina y considera que su atractivo reside en otros atributos.

El distanciamiento de la protagonista respecto a otras congéneres se representa además en base a relaciones jerárquicas de poder. Durante la entrevista que su compañera de trabajo, –Begoña– le hace se pone de relieve el nivel de competitividad entre las mujeres que acceden a espacios públicos y la desconfianza entre ellas. La relación entre Begoña y Andrea merece una mirada atenta, puesto que a pesar de diferenciarse en su apariencia física, el nivel de agresividad que ambas proyectan las equipara en su deseo por alcanzar puestos de decisión. Ante la crítica de Andrea sobre las preguntas que Begoña le está realizando, ésta contesta: «yo me limito a rodar o te crees que me gusta hacer este programa imbécil mientras tú haces una función maravillosa». La similitud de sus posiciones es además remarcada en varias ocasiones cuando tanto ellas mismas como otros personajes coinciden en comentar el hecho de que a veces se las confunde. La diferencia de Begoña se ve amplificada, no obstante, en la conversación entre ella y Andrea en los

² Para un análisis intertextual de la obra sartriana en la película véase Morgan (1994-95).

³ Excepto en el caso del personaje de Begoña, interpretado por Carmen Maura, en el que luego nos detendremos.

⁴ La consideración de su ex-novio como «el hombre de su vida» delata de nuevo la influencia de textos patriarcales en las expectativas amorosas de la mujer.

servicios. Esta última intenta averiguar los sentimientos que subyacen a la tensa y competitiva relación que existe entre ambas y lo atribuye a que Begoña la quería y nunca le perdonó que le gustaran los hombres.

Resulta interesante el hecho de que en el retrato de ambos personajes femeninos la no conformación dentro de los parámetros de la sexualidad femenina establecida, ya sea por orientación sexual en el caso de Begoña o por la aparente masculinización de las actitudes de Andrea, se configure dentro de un sistema de relaciones jerárquicas respecto a sus compañeros varones: Andrea y Begoña son las únicas mujeres profesionales que la cámara muestra mandando a los hombres. Por ello se podría decir que el lesbianismo se presenta como instrumental, no como una posicionalidad asumible. No ocurre lo mismo con el personaje del actor homosexual amigo de Andrea (al que ésta confiesa su grave estado de salud) cuya orientación sexual sí que se presenta como un posicionamiento problemático en el anterior régimen y no termina de ser resuelto respecto al actual.⁵

En el momento histórico en que la narrativa se sitúa, las tensiones alrededor de la configuración de Begoña y Andrea son emblemáticas de la escasez de mujeres profesionales en ciertos círculos. Por otro lado, también se puede argumentar que en los primeros años de auge del movimiento feminista en España la confusión en la percepción de sus diferentes posiciones problematiza los efectos del discurso feminista de la igualdad. Es decir, los esfuerzos por alcanzar igualdad de estatus respecto al hombre no sólo se configuran en base a una travestización cultural sino también sobre una uniformización de estrategias a emplear desde la posición femenina en su consecución, las cuales obstaculizan la adopción de otros modos de acceso a lo político menos estandarizados, léase menos agresivos, desde el punto de vista de la tradicional asociación de lo agresivo con la masculinidad. Según Morgan:

In order to achieve the gains of feminism, access to power has been conditional upon integration into a social and economic structure which has been determined historically by men. To claim their rightful place in the public sphere, it has been argued, women have been required to *sacrifice their difference* (Morgan 1994-95: 330). (La cursiva es nuestra)

Discrepamos, no obstante, de la visión de Morgan de que el acceso a la igualdad en lo político/público conlleva como «sacrificio» una pérdida de feminidad puesto

⁵ Para un estudio de la homosexualidad en la transición democrática véase Aliaga (1997).

que podría interpretarse como que ésta reside en esferas incontaminadas de lo no-público. Es cierto que Gary Cooper pone de manifiesto las complejas operaciones de posicionamiento que se llevan a cabo desde/a través de/en los cuerpos femeninos. Suponer, sin embargo, que éstas se realizan a expensas del enterramiento de una esencia femenina, que reside en ese mismo cuerpo y que ha de ser recuperada, simplifica la problemática diversidad de accesos al campo de lo público/visible y oblitera cómo precisamente la narrativa objeto de análisis cuestiona la frecuente separación hegemónica entre el ámbito de lo personal y de lo político cuando ambos van estrechamente ligados. En este sentido, la elección de los estudios de televisión adquiere especial importancia puesto que enfatiza no sólo la importancia de tal medio durante la democracia (Maxwell 1995), sino su creciente estatus como instrumento social generador de narrativas y borrador de límites entre el exterior de las imágenes públicas y el entorno privado donde se proyectan.

Las demandas relacionadas con las esferas públicas y privadas femeninas convergen en la conflictiva representación que ambas películas realizan del cuerpo de las protagonistas. La relevancia del cuerpo femenino como *locus* cuestionador de límites entre público y privado surge asociado a los temas de maternidad y abuso sexual. Éstos, a su vez, ejemplifican las operaciones de violencia contra la subjetividad femenina encubiertas en el tratamiento dado al cuerpo de la mujer en esos casos.

Andrea acude al ginecólogo quien le anuncia que ha de interrumpir su embarazo debido a un avanzado estado de tumoración, cuya cura implica extirparle parte del aparato reproductor y puede poner en riesgo su vida. La visita al médico se presenta de forma violenta para Andrea, puesto que ella no ejerce ningún control sobre el discurso médico, cuyo conocimiento y control del cuerpo femenino es emblemático de los avances intrusivos de la institución médica en los cuerpos de las mujeres (Kaplan, E. 1992: 215). La cámara presenta la situación de manera alienante por medio de: la fragmentación del cuerpo de Andrea conforme es inspeccionada por el médico, la separación entre las imágenes corporales y la evaluación médica que el doctor emite, la tecnicidad del lenguaje empleado por el especialista y, por último, la frialdad ambiental rodada en azules y grises.

En ocasiones anteriores, según se menciona en la película, ella se quedó embarazada pero optó por el aborto, el cual supeditó a sus obligaciones profesionales. Esta vez, sin embargo, la seriedad de su enfermedad le crea un sentimiento de impotencia y tanto la manipulación como el control del cuerpo femenino por parte de la institución médica contribuyen a reafirmar la posición de Andrea como sujeto sin posibilidad de actuar

sobre su cuerpo. A partir de este momento adopta una nueva perspectiva de su imagen corporal, a la que percibe como separada de sí misma.⁶ Ese sentimiento de extrañamiento se podría leer como paradigmático de la dicotomía entre el poder que se le atribuye a las mujeres en la emancipatoria narrativa democrática y las dificultades experimentadas desde instancias particulares cuando la narrativa hegemónica se cruza con otras variables personales.

Resulta significativo el hecho de que el malestar que le provoca esta nueva visión de su cuerpo esté asociado a la maternidad. Hirsch (1989) analiza ese malestar en relación al control que la mujer comienza a ejercer en los espacios públicos. Según esta autora:

Nothing challenges a very hard-earned and still enormously fragile sense of control more than the vulnerabilities and dependencies of maternity –dependency on the unpredictabilities of female bodies, on an alienating yet necessary medical establishment, on the men who in one form or another are involved in the production and rearing of children (and this is true even for single or lesbian mothers), on the society which along with women and often in opposition to them shapes children's development and women's own capacities to care for them, and on the children themselves. [...] Nothing entangles women more firmly in their bodies than pregnancy, birth, lactation, miscarriage, or the inability to conceive. (Hirsch 1989: 165-166)

En el pasado, para Andrea la maternidad suponía una opción que ella manejaba «cómodamente» haciendo coincidir el aborto con el final de sus rodajes, como sarcásticamente le comenta a su jefe. La maternidad se enmarca así como una opción excluyente para una mujer que se ha dedicado a su carrera profesional. En el contexto histórico español no resulta extraña tal consideración si tenemos en cuenta la fuerte carga ideológica que el franquismo proyectó sobre la función materna y que excluía cualquier otra vía de desarrollo femenino.

Incluso en el presente narrativo en el que desea ser madre el hecho de que tal posibilidad se configure como una amenaza para su integridad construye la función materna como algo que hay que eliminar pues resulta conflictiva para la mujer que ocupa espacios públicos. La problematización de este rol desde la perspectiva de la mujer profesional no sólo pone de manifiesto las dificultades de asumir un papel fuertemente apropiado tanto por discursos represores en el pasado régimen como por las narrativas

⁶ Para un análisis de ese mismo fenómeno en literatura véase Gámez Fuentes (1999).

hegemónicas occidentales, sino que además desmitifica los supuestos goces atribuidos a la nueva situación de la mujer como resultado de la emancipación femenina.

La problematización de la maternidad como experiencia se acentúa además en las diferentes escenas en que asistimos a encuentros entre Andrea y su madre. El distanciamiento entre ellas se presenta desde el mismo momento en que Andrea traspasa la entrada al hogar materno y la criada no la reconoce. Se caricaturiza en forma de anteojos que la madre utiliza para poder ver mejor a su hija. La distancia entre madre e hija se enfatiza en el silencio de ésta ante las críticas maternas sobre el atuendo, la apariencia física y la vida independiente que lleva lejos del hogar materno, lo cual provoca que la madre haya de comprar revistas para enterarse de lo que ocurre en la vida de su hija. La respuesta de Andrea, poniendo en duda el que incluso de esa forma la madre pueda saber algo de su vida, expone el alejamiento que la hija siente con una madre aprensiva que ante su visita sólo parece interesada en quejarse, inspirar pena, hacerla sentir culpable o irse al teatro con sus amigas.

Resulta un tanto simplista la representación de la figura materna, la cual, como representante de una maternidad conceptualizada en términos franquistas, es vista desde un punto de vista negativo.⁷ La madre se encuadra así en el lugar de interlocutora silenciosa⁸ puesto que a pesar de hablar su presentación es estereotipada. La narrativa la encierra representacional y simbólicamente en un *locus* sin posibilidad de modular su propio deseo, es decir, su propia problemática. Gary Cooper ofrece, pues, un espacio que posibilita explorar los conflictos de la joven mujer trabajadora de la transición, pero no ocurre así con la figura representante de la dictadura.

La crítica a los vacíos narrativos que impiden la visibilización de ciertas tensiones existentes entre el régimen pasado y el incipiente proyecto democrático no invalida, sin embargo, la revisión que la película lleva a cabo respecto a las conexiones entre la violencia socio-simbólica existente en la sociedad y la violencia física que la protagonista experimenta, aunque no se extrapolen sus implicaciones a figuras pertenecientes a contextos históricos pasados (un apartado pendiente de revisión en la actual producción cultural). No podemos decir, por otro lado, que esta problemática haya quedado relegada a los inicios de la social-democracia dado el presente panorama de maltratos a las mujeres, lo cual muestra precisamente la necesidad de subrayar la vinculación que subyace entre la violencia física y la simbólica en nuestras experiencias más cotidianas.

⁷ Esta crítica al anterior régimen aparece de nuevo en la estereotípica semblanza que se realiza en el personaje de la anciana de clase alta a la que Carmen se niega a restaurar un cuadro.

⁸ Para un desarrollo del término «interlocutora silenciosa» véase Gallop (1982: 115) y Gámez Fuentes (2000).

Bibliografía

- ALIAGA, Juan Vicente (1997), «Cómo hemos cambiado», en *Identidad y diferencia: Sobre la cultura gay en España*, Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés eds., Barcelona: Egales, 19-107.
- BARRIO, Emilia (1996), *Historia de las transgresoras. La transición de las mujeres*, Barcelona: Icaria.
- BROOKSBANK JONES, Anny (1997), *Women in Contemporary Spain*, Manchester: Manchester University Press.
- GALLOP, Jane (1982), *Feminism and Psychoanalysis. The Daughter's Seduction*, London: Macmillan.
- GÁMEZ FUENTES, María José (1999), «Autoimágenes, reflejos y supermiradas: Un estudio de la subjetividad femenina en *Tres Mujeres* de Ana María Navales», *Letras Femeninas: Revista de la Asociación de Literatura Femenina Hispánica* (Estados Unidos), vol. 25, 1-2, 185-198.
- GÁMEZ FUENTES, María José (2000), «"Never one without the other": Empowering readings of the mother/daughter relationship in contemporary Spain» en *Mothers and Daughters. Connection, Empowerment and Transformation*, Andrea O'Reilly y Sharon Abbey eds., Lanham (Maryland): Rowman and Littlefield, 47-60.
- GARBER, Marjorie (1992), *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York: Routledge.
- GARRIDO, Luis J. (1993), *Las dos biografías de la mujer en España*, Madrid: Instituto de la Mujer, Ministerio de Asuntos Sociales.
- HIRSCH, Marianne (1989), *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington: Indiana University Press.
- INSTITUTO DE LA MUJER (1990), *La mujer en España*, Madrid: Ministerio de Asuntos Sociales.
- KAPLAN, E. Ann (1992), *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, London: Routledge.
- MAXWELL, Richard (1995), *The Spectacle of Democracy. Spanish Television, Nationalism and Political Transition*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MÉNDEZ FIDDIAN, Carmen (1989), *The Representation of the Family in the Spanish Cinema from 1950 to the Present Day*, PhD Thesis, Newcastle University.
- MORGAN, Rikki (1994-95), «Woman and Isolation in Pilar Miró's *El pájaro de la felicidad* (1993)», *Journal of Hispanic Research*, 3, 325-337.

- PAZ BENITO, Luz M. (1992), «Mujer y cambio en la década de los ochenta», en Guerra y Tezanos eds., *La década del cambio. Diez años de gobierno socialista*, 699-723.
- PREGO, Victoria (1993), *La transición*, Cap. 4, «La derrota del aperturismo», TVE (La 2), 13 Agosto.
- TASKER, Yvonne (1998), *Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema*, London: Routledge.