

Apropiación femenina del lenguaje textual y visual en *Yoyes* de Helena Taberna

CARMEN ARRANZ, CENTRE COLLEGE

Con breves pero expresivas pinceladas, la película *Yoyes* (2000) de la directora Helena Taberna nos muestra el miedo y opresión a que se ve sometido el pueblo vasco durante el franquismo. Privados de su cultura y su lengua, y en el caso de las mujeres, también de toda posibilidad de participación en la esfera pública, la frustración lleva a muchos/muchas a participar en la acción violenta. Taberna narra en *Yoyes* la historia de una mujer del País Vasco quien ya desde joven se compromete a luchar por la libertad de su tierra y se asocia con el grupo terrorista ETA. Se ve obligada a emigrar a Francia, donde se convierte en la primera mujer directiva del grupo terrorista y donde conoce al que será su compañero sentimental de por vida, Josean. Cuando los objetivos y métodos del grupo comienzan a distanciarse de lo que ella considera moral, lo abandona y se exilia en México. A su vuelta al País Vasco, doce años más tarde, sufre una doble presión que culminará en su muerte: el pueblo español que no le perdona sus crímenes, y los nacionalistas vascos que no aceptan su negativa a participar en la organización terrorista y que finalmente toman represalias mortales.

En esta historia, basada en hechos reales, la directora trata de evitar narrativas simplistas y recoger toda la complejidad de la experiencia de *Yoyes*. Como Ballesteros afirma respecto a Taberna y otras directoras españolas, “[t]heir filmic analysis of situations and institutions are ‘acts of resistance’” (12). Actos que resisten las visiones parciales y reduccionistas que el discurso oficial ofrece. En el acto de resistencia que es la película, observamos como la relación entre género y lenguaje es uno de los temas clave. A lo largo de toda la película se hace patente el proceso a través del cual *Yoyes* se apropia paulatinamente del lenguaje, tanto visual (planos cinematográficos que muestran su superioridad) como escrito y oral (roba la máquina de escribir, controla la imprenta, emite comunicados televisivos...). Esta apropiación femenina del lenguaje provoca una desestabilización del orden patriarcal –que no solo estructura el espacio oficial franquista sino también el espacio de resistencia del grupo terrorista. En suma, el asesinato de *Yoyes* se convierte en una forma de restitución de la hegemonía masculina en ese orden falocéntrico que no acepta el éxito de la mujer.

Para comprender el asesinato final de *Yoyes* como destino inevitable resultan iluminadores los términos teóricos usados por una de las figuras más representativas del feminismo francés, Julia Kristeva. Kristeva nos habla de la exclusión de la mujer del contrato sociosimbólico como característica definitoria de toda sociedad patriarcal. En la película se

presentan dos colectivos o sociedades distintas –la sociedad española oficial y el colectivo de resistencia vasco– y, por tanto, resulta necesario el acercamiento al contrato sociosimbólico que se establece en cada una de ellas.

Los términos del contrato en la sociedad española franquista quedan claramente establecidos desde la primera secuencia de la película, en que el predominio de lo masculino se hace patente. El primer plano del filme es una foto del dictador Francisco Franco, que marca ya sexualmente el espacio que observamos en el segundo plano: una oficina del estado, es decir, un espacio oficial gubernamental y masculino. Tal espacio es invadido por la presencia femenina: en un plano americano aparecen varias mujeres que, protegidas por la oscuridad nocturna, han invadido el lugar. Por tanto, la mujer se presenta como *outsider*, un elemento que se mueve fuera de los márgenes permitidos por el discurso oficial. La mera presencia de las mujeres en esa oficina es una trasgresión de los límites genéricos impuestos desde el punto de vista oficial en el contrato social. Especialmente reveladora resulta la presentación visual de estas mujeres: rompen la oscuridad del espacio oficial a través del uso de linternas. La directora, por tanto, presenta a la mujer como fuente de luz en un espacio oscuro oficial, fuente de posibilidades futuras quizás o, como mínimo, iluminadora de nuevos caminos.

No solo el contrato social franquista está marcado genéricamente, sino que también el contrato simbólico, concretado en el lenguaje lo está. En la secuencia que acabamos de mencionar, las mujeres se apropian únicamente de un objeto: la máquina de escribir. Por tanto, desde el inicio comprendemos la importancia del lenguaje en una lucha que atañe las categorías de género y de nación. Estos elementos quedan unidos en la película a través de la frase que Yoyes escribe en la pared de la oficina: “Gora Euskadi Sozialista”. El uso del vascuence en vez del castellano sirve aquí para dar legitimidad a una identidad regional a la que la protagonista se suscribe frente a la construcción de identidad nacional. El lenguaje-discurso se convierte así en una herramienta, en realidad, la principal herramienta –puesto que las armas son incautadas por la guardia civil –para luchar por unos objetivos sociales específicos: el reconocimiento oficial de la identidad vasca, el derecho básico de libertad y la plena participación social femenina.

La definición de estos objetivos se presenta indirectamente en la secuencia, cuando escuchamos un sonido diegético, que identificamos con el de coches aproximándose y ante el que las mujeres deben agacharse y apagar sus linternas en el espacio oficial. La mujer queda así relegada, escondida, cuando en el siguiente plano general observamos a varios coches de la guardia civil que llegan y de los que salen guardias armados. Enfocadas en un primer plano, vemos a las mujeres desde la oficina, aún agachadas, mirar a hurtadillas por la ventana. Se apropian de la mirada: algunos de los planos de lo que sucede a continuación serán en picado, tomados desde la ventana por la que ellas observan. Vemos con ellas como los guardias civiles apresan en medio de la noche a un hombre que estaba en su casa, a quien llevan a rastras y de quien, posiblemente, ya nunca se vuelva a saber nada. De esta forma queda establecido no solo que nos encontramos en un espacio masculino, como ya

habíamos mencionado, sino en un espacio dominado por la fuerza, donde tanto hombres (representados en el apresado) como mujeres se encuentran oprimidos. Esta opresión es la que define la agenda social de los que resisten: el objetivo de este grupo de excluidos, de ambos sexos, es el establecimiento de un contrato sociosimbólico en que puedan participar libremente.

Julia Kristeva se refiere específicamente a esta exclusión del contrato y a las consecuencias que produce. Aunque en realidad se refiere a las mujeres, su teoría se puede extender más allá de la categoría de género, la podemos aplicar a todo el conjunto oprimido y excluido del contrato, que en el caso de la sociedad española franquista es un grupo de ambos géneros. Comenta Kristeva que

when a subject is too brutally excluded from this sociosymbolic stratum; when, for example, a woman feels her affective life as a woman or her condition as a social being too brutally ignored by existing discourse or power (from her family to social institutions) she may, by counterinvesting the violence she has endured, make of herself a “possessed” agent of this violence in order to combat what was experienced as frustration. (454)

Si ampliamos estos términos de la mujer al conjunto del grupo vasco, vemos que este es exactamente el caso que nos muestra la película. Los seres marginados –social y simbólicamente– del contrato reaccionan violentamente contra esa sociedad que les oprime. Se forma así el grupo terrorista ETA, y la protagonista del filme entra en esa sociedad a fin de buscar un mayor nivel de justicia y participación sociolingüística, es decir, un nuevo contrato en que pueda participar plenamente.

La organización terrorista se convierte en un colectivo que establece un contrato con términos propios, lo que Kristeva denomina una *countersociety*. Dentro de esta nueva organización, Yoyes tiene que redescubrirse a sí misma para ser capaz de definir su posición y participación en el nuevo contrato. En las analepsis que hace desde su presente –en que es madre y ha regresado a Europa después de doce años de exilio en América– observamos la redefinición de la protagonista a través de las varias etapas de desarrollo del sujeto que Freud apunta en su teoría psicoanalítica.

En primer lugar, se hace presente la carencia, la falta, como uno de los elementos estructurales de la película. La falta inicial es la falta de la madre, que podemos analizar en cuanto a Yoyes y en cuanto al conjunto social (el pueblo vasco) excluido del contrato. A nivel de grupo, y hablando alegóricamente, podemos decir que es clara la presencia de Franco como padre de la nación desde el primer plano de la película. La madre, normalmente asociada a la tierra, es en este caso la tierra vasca, que está siendo anulada u oprimida por el padre/Franco. Podemos justificar psicoanalíticamente el impulso de resistencia del grupo

como un deseo masculino edípico: el deseo de acabar con el padre/Franco para quedarse con la posesión y guarda de la madre/tierra. Este grupo de excluidos que forman ETA se ven obligados a alejarse de la madre alegórica/tierra vasca y se protegen en tierra francesa, es la primera falta que registran como grupo, la falta materna. Tal falta es resultado de la exclusión del contrato en la sociedad franquista y, por tanto, es lo que fomenta el desarrollo de la *countersociety* de ETA.

A nivel individual, además de participar de esa carencia, Yoyes se descubre a sí misma como sujeto con poder de actuación, y busca en el colectivo de ETA la participación que le es negada en la sociedad española. Visualmente tal descubrimiento se hace patente en la secuencia en que Yoyes va al campo con su amante Josean y ambos juegan en el lago. Esta secuencia representa para Yoyes un momento de felicidad de la que Freud denomina fase oral. Se trata del único momento en la película en que la protagonista alcanza un estado de felicidad pleno, un estado de chora –término descrito por la geógrafa cultural Elizabeth Teather como un estado abstracto y conceptual, que existe fuera del espacio y del tiempo cronológico y que “precedes the structured, ordered, socio-material, *discursive symbolic world*” (4). Lo que en principio es un mero día placentero refleja un estado de chora, de placer solo posible en una etapa presimbólica, a través del agua (lago) que establece conexiones con el vientre materno. Este episodio queda registrado en la memoria de la protagonista (y del espectador) como evocación de placer fuera de todo contrato social y, por tanto, es un momento de felicidad no marcado por construcciones de género. La evocación a este momento se produce repetidas veces a lo largo del filme (durante un sueño o incluso cuando Yoyes pasea finalmente con su hija por el festival en tierras vascas, justo antes de su muerte) través de un icono: el caballo, que aparece en el primer plano de la secuencia. La aparición repetida del caballo revela la presencia en el subconsciente de la protagonista de ese espacio agenérico en que la felicidad es posible para ambos sexos en una situación de igualdad.

La igualdad entre los géneros en este momento que se puede considerar pre-social está marcada en la secuencia no solo por ese estado de chora, sino también por la construcción visual misma del suceso. Tras presentar el plano general del caballo –símbolo de placer, realización de deseo –, la directora se sirve de un paneo para desplazar la atención hacia un coche que se acerca a la cámara. En el coche, el hombre está de pie, asoma su cabeza por el techo y canta, mientras que Yoyes conduce. En otras palabras, la naturaleza recupera las connotaciones románticas de lugar idílico asociado al amor, sin embargo, la construcción del cuadro invierte los roles de género tradicionales en el amor y el deseo: ella es la que tiene el poder de actuación (conduce) mientras que la función de él se limita a la observación del paisaje. Gracias a esta secuencia comprendemos la autopercepción de Yoyes como un ser con poder, ya desde la etapa de lo imaginario. Este poder aumenta una vez que abandona el contrato sociosimbólico de España para entrar en el contrato de la *countersociety*, la organización terrorista ETA. En este nuevo contrato, Yoyes ansía encontrar una justicia social y genérica que le permita participar plenamente de lo simbólico.

Sus ansias de participación en lo simbólico, en el lenguaje, habían quedado establecidas desde la primera secuencia, como ya mencionamos anteriormente, y alcanzan más fuerza dentro de la nueva sociedad de resistencia etarra. Esto queda plasmado en la secuencia en que Yoyes, junto con dos compañeros, se posiciona llevando máscaras ante las cámaras de televisión para explicar los objetivos de ETA. Comienza (1.14.54) la secuencia con un plano detalle de los ojos de Yoyes, quien lleva una máscara negra para ocultar su rostro. Un plano general nos muestra a continuación tres personas con máscara. Aunque inicialmente no sabemos quién es Yoyes, tras la pregunta de la periodista, tenemos dos planos detalle: en uno, un ojo enmascarado en la parte izquierda del plano dirige su mirada a la derecha; y en el otro, un ojo enmascarado en la parte derecha del cuadro dirige su mirada a la izquierda. Visualmente queda establecido que la persona enmascarada con verdadero poder es aquella que está en el centro, y cuya voz corresponde a la de Yoyes. La máscara constituye aquí un elemento igualitario, pues evita preconceptos genéricos. A través de la máscara, la protagonista oculta su feminidad, posibilidad que Ann Doane comenta como forma para la mujer de convertirse en objeto activo: “Womanliness is a mask that can be worn or removed. The masquerade's resistance to patriarchal positioning would therefore lie in its denial of the production of femininity as closeness, as presence-to-itself, as, precisely, imagistic” (427). Gracias a la máscara el acercamiento a la feminidad como imagen desaparece, y surge con mayor fuerza una feminidad asociada al lenguaje. La mujer sigue siendo el objeto de la mirada en esta secuencia, pero esta vez no se debe a su imagen sino a su participación de lo simbólico, el lenguaje, de forma más plena que sus compañeros.

Esta superioridad lingüística por parte de la mujer, sin embargo, plantea un problema dentro de la nueva sociedad, que seguía teniendo sus bases en el patriarcado. La organización terrorista, en realidad, reproduce las mismas estructuras falocéntricas que la sociedad española franquista. A este respecto, afirman Stone y Jones: “[t]he notion of a Basque utopia, with its rigid sexual stereotyping, did much to alleviate a crisis of masculinity amongst Basque males who felt themselves emasculated by the dictatorship” (47). En este sentido, si ETA servía como refugio de masculinidad para los hombres vascos emascarados del franquismo, la entrada de Yoyes en el contrato simbólico, y además con una posición privilegiada, no puede ser duradera ni tener un final feliz. La creación de ETA como *countersociety* está minada para el género femenino desde sus propios pilares constituyentes, y el lenguaje dentro del grupo se guía por los mismos valores falocéntricos que dominan el franquismo. Durante su tiempo como miembro y directiva de ETA, Yoyes trata de moldear las bases ideológicas del grupo basándose en principios de justicia social – genérica, lingüística y política –, pero su incapacidad para conseguirlo la lleva a abandonar el grupo terrorista – otra sociedad que limita su participación. Sin embargo, su superioridad ideológica y lingüística ha quedado establecida y desencadena el rencor de sus compañeros etarras que, en última instancia, ven su asesinato como única forma de restituir el poder y la hegemonía masculinos en el contrato del grupo.

Yoyes comienza a descubrir la reproducción del lenguaje patriarcal dentro del que es su grupo de resistencia, ETA, en la secuencia en que por primera vez observamos a la

protagonista leyendo (libros feministas) en una librería francesa que su amiga regenta. En esta secuencia se dan dos momentos que revelan tal descubrimiento por parte de la protagonista. En primer lugar, Helene, la amiga de Yoyes tiene una cita. En un plano americano (23.44) observamos como Helene da las llaves de la librería a Yoyes, cediéndole la responsabilidad de cerrarla. Estas llaves, depositadas sobre el libro de Simone de Beauvoir y localizadas en el centro del cuadro, vienen a simbolizar la posibilidad de la protagonista de elegir, de decidir entrar o salir del grupo. Tras ello, la cara de Yoyes, bien iluminada, sin sombras de duda, es enfocada en un primer plano que nos deja ver su reflexión. A continuación, la mirada del espectador se funde con la de Yoyes para ver a través del cristal un plano total de su amiga reuniéndose con su cita y a la vez, su propio reflejo en el vidrio. Su reflejo nos hace evocar la etapa del espejo. Viendo a Helene y su pareja feliz, que salen del cuadro, en el que queda solo el reflejo de Yoyes, ésta comienza a darse cuenta de su imposibilidad para adoptar el comportamiento de su amiga debido a la causa con la que está comprometida. Es decir, se da cuenta de una parte de su existencia de la que no era consciente antes de verse en este espejo: no es tan libre como cree ni tiene acceso a la felicidad dentro de la *countersociety* a que pertenece. Por tanto, el colectivo de resistencia limita ciertos aspectos de su vida, de la misma forma que la sociedad oficial española limitaba otros.

Tras este primer descubrimiento, el espectador se cuestiona la razón por la que Yoyes no es libre ni puede ser feliz, y el fin de la secuencia nos da las claves para responder a esta pregunta. Las miradas de Yoyes y del espectador siguen siendo una, cuando su compañero de la organización toca a la puerta de la librería. A partir de este momento se suceden una serie de planos que tienen algo en común: un eje en el centro (primero el marco de la puerta, después un espejo) que separa a ambos personajes. Finalmente, el hombre rompe ese equilibrio y se avalancha sobre Yoyes, en un ataque sexual que termina con ésta abofeteándole y devolviéndole a la otra parte del cuadro, más allá del eje del espejo. Comprendemos así el problema principal de la protagonista: la *countersociety* a que ha elegido pertenecer presenta los mismos problemas de género que los existentes en el contrato sociosimbólico de la sociedad contra la que resiste. En realidad, la protagonista se encuentra en una encrucijada. Stone y Jones hablan de este conflicto en cuanto que la división genérica del espacio (privado/mujer, público/hombre) continúa siendo una de las bases de la construcción de la identidad vasca: “Women who did cross over [the private space] and became radical, militant, even terrorist activists were effectively rebelling against the traditions that they were fighting for” (47). Se presenta así una contradicción para el personaje, que lucha por una libertad que no puede encontrar tampoco dentro de la organización de resistencia, continuadora de estructuras y lenguaje patriarcales. Kristeva comenta que “[a]gainst the sociosymbolic contract, both sacrificial and frustrating, this *countersociety* is imagined as harmonious, without prohibitions, free and fulfilling” (453). No obstante, esta no es la realidad que Yoyes encuentra, aunque al principio lo pareciera.

En vez de un nuevo contrato “free and fulfilling” la protagonista se ve cada vez más limitada dentro de la organización. Forma parte del comité ejecutivo, y sin embargo su voz es día a

día más ignorada. Yoyes se enfrenta a esta situación haciendo uso de la que hemos dicho que ha sido su arma más poderosa: el lenguaje. Expone ante sus compañeros terroristas la inadecuación de sus actos, la necesidad de restitución de un uso del lenguaje liberador en vez del uso de la violencia. Yoyes pide explicaciones a sus compañeros tras un ataque terrorista sin objetivos políticos aparentes (1.11.45). A través de una toma de grúa en un plano americano, observamos dos características importantes en la posición de Yoyes: por un lado, se ha convertido en *outsider* en el nuevo contrato sociosimbólico, ya que mientras que el resto de los ejecutivos están unidos, sentados, compartiendo una mesa, ella llega desde fuera y se incorpora; por otro lado, su posición es elevada, y el ángulo de la cámara el contrapicado. Ella está en una situación de poder, o mejor dicho, de superioridad. Su poder está limitado dentro del nuevo contrato que se está redefiniendo, sin embargo, su superioridad viene de su moral, de la lógica de sus argumentos, de su evolución personal. Esta idea está reforzada visualmente no solo por el contrapicado, sino también por el hecho de que su cara es la única que vemos claramente en la secuencia, mientras que los hombres están de espaldas o, en los casos en que vemos sus caras, carecen de identidad individual al tener todos barba y resultar al espectador extraordinariamente difícil diferenciar unos de otros.

A la superioridad moral y lingüística de la protagonista, debemos añadir otra forma de superioridad: su apropiación de la mirada cinematográfica. La directora juega con los supuestos papeles del distanciamiento y la identificación. Frente a la teoría visual que comienza con Brecht –quien propone el distanciamiento del espectador para alcanzar una reflexión– en la película la identificación resulta un arma de reflexión más eficiente. Aunque el punto de vista ideológico que domina es el patriarcal, los puntos de vista cinematográfico y narrativo son los de Yoyes, y llevan al espectador a identificarse con ella. Para un público general español, la posibilidad de identificarse con una terrorista vasca puede resultar sorprendente. La figura del terrorista se convierte en persona, y el espectador del año 2000, que muy posiblemente tiene desarrollada una fuerte opinión antiterrorista, consigue –en muchos casos por primera vez– hacer una reflexión sobre la situación del País Vasco o la formación de ETA sin partir de la condena.

Para que el proceso de identificación con Yoyes se produzca, es necesario que la mujer no se presente fetichizada. La mujer deja de ser un objeto y se convierte en sujeto a través de la posesión de la mirada. Ya antes hemos comentado el inicio de la secuencia en el lago (Yoyes conduce/Josean observa) como ejemplo de Yoyes como sujeto activo. De cara a la identificación del espectador con una Yoyes no fetichizada, resulta aún más iluminadora la continuación de esa secuencia, en que Yoyes y Josean se bañan juntos en el lago (27.41). Primeramente observamos a Josean en tres planos (dos generales y uno americano) con su cuerpo completamente desnudo, del que ninguna parte queda escondida o tapada. A continuación podemos ver un único plano del cuerpo de Yoyes, de espaldas a la cámara y que todavía conserva parte de su ropa interior. Es decir, la directora invierte la lógica de dominación sexual tradicional, puesto que nos muestra al hombre desnudo, pero no a la mujer. Además, el entorno natural y la música no diegética contribuyen a crear un ambiente

donde el deseo aparece sometido al amor, y la desnudez es un resultado natural de ese mismo amor, no tanto una construcción cinematográfica del mismo. La preservación de la ropa en el cuerpo de la mujer la erige como sujeto, con el que el espectador puede identificarse a través del fenómeno que Laura Mulvey denomina “scopophilia in its narcissistic aspect” (38). Con este término, relacionado con la fase del espejo, nos referimos a que el espectador ve en el personaje una versión mejorada de sí mismo, que no es objeto de fetichismo sino sujeto en control de la situación en la pantalla.

Aunque varios teóricos afirman que la mirada en el cine es generalmente masculina, Martín-Márquez, entre otros, piensa que las protagonistas no tienen porqué ser víctimas, controladas ni fetiches, pueden tener su propia mirada sin imponérselas la mirada masculina, no obstante “acquisition of the gaze is not without negative consequences, as the woman is inevitable punished within the film for her curiosity” (221). En este caso, la adquisición no solo de la mirada, sino también del lenguaje por parte de Yoyes, desestabiliza dentro de la narración el contrato sociosimbólico patriarcal (tanto en la sociedad oficial franquista como en la sociedad de resistencia etarra), y como Martín-Márquez afirma, las consecuencias para la protagonista son necesariamente negativas. Aunque Yoyes abandona ambas sociedades, española y terrorista, por verse excluída del contrato sociosimbólico de ambas (aunque en un primer momento en la *countersociety* terrorista ella se erigió como principal representante de lo simbólico), su apropiación del lenguaje, tanto visual como escrito y oral, no queda impune, sino que requiere la venganza masculina.

En consecuencia, el asesinato de Yoyes es un destino inevitable, tanto dentro de la sociedad oficial franquista como de la sociedad de resistencia etarra, puesto que ambas están basadas en unos mismos preconceptos de género y necesitan restituir la hegemonía masculina que la figura de Yoyes mina. Helena Taberna, como directora moderna, es consciente de que no podemos establecer una sociedad diferente si perpetuamos las bases del patriarcado. Con el fin de conseguir un orden nuevo, que realmente sea más justo, es necesario abrir las puertas a la plena participación femenina en el contrato sociosimbólico.

Obras citadas

- Ballesteros, Isolina. “Embracing the Other: the Feminization of Spanish 'Immigration Cinema'.” *Studies in Hispanic Cinema* 2.1 (2005): 3-14.
- Doane, Mary Ann. “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator.” *Feminism and Film*. Ed. Ann Kaplan. Oxford: Oxford UP, 2000. 418-36.
- Kaplan, Ann. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Kristeva, Julia. “Women’s Time.” *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*.

- Eds. Robyn Warhol y Diane Price Herndl. Trad. Alice Jardine and Harry Blake. New Brunswick: Rutgers UP, 1997. 860-77.
- Martin-Márquez, Susan. *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen*. Oxford: Oxford UP, 1999.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Feminism and Film*. Ed. Ann Kaplan. Oxford: Oxford UP, 2000. 34-47.
- Stone, Rob, y Helen Jones. "Mapping the Gendered Space of the Basque Country." *Studies in European Cinema* 1.1 (2004): 43-55.
- Teather, Elizabeth Kenworthy. "Introduction: Geographies of Personal Discovery." *Embodied Geographies: Space, Bodies, and Rites of Passage*. Londres: Routledge, 1999. 1-26.
- Yoyes. Dir. Helena Taberna. Con Ana Torrent y Ernesto Alterio. Buena Vista, 2000.