



HAL
open science

Ruptura con la heteronormatividad: la homosexualidad en el audiovisual español y su representación en las producciones ultracontemporáneas de Netflix

Adrien Larchey

► **To cite this version:**

Adrien Larchey. Ruptura con la heteronormatividad: la homosexualidad en el audiovisual español y su representación en las producciones ultracontemporáneas de Netflix. Education. 2022. dumas-03800921

HAL Id: dumas-03800921

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03800921v1>

Submitted on 8 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Mémoire

Présenté pour l'obtention du Grade de

MASTER

« Métiers de l'Enseignement, de l'Éducation et de la Formation » Mention 2nd degré,
Professeur des Lycées et Collèges,
ESPAGNOL

Ruptura con la heteronormatividad: la homosexualidad en el audiovisual español y su representación en las producciones ultracontemporáneas de Netflix

Présenté par
LARCHEY Adrien Antonio

Sous la direction de :
Marta Álvarez
Maître de Conférences, membre du CRIT ea3224
(Université Bourgogne Franche-Comté)

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier Madame **Marta Álvarez**, directrice de ce travail de mémoire, pour la qualité de son encadrement, sa disponibilité, ses conseils, sa bienveillance, ses corrections, ses références bibliographiques, ainsi que de m'avoir permis d'effectuer ce travail sous sa direction et sur une thématique qui me tenait à cœur.

Ma gratitude va également à Madame **Stéphanie Audubert-Péjou**, tutrice de stage, qui m'a accompagné tout au long de l'année, par sa bienveillance, ses conseils, sa disponibilité. L'écoute et l'accompagnement dont j'ai bénéficié m'ont permis de m'épanouir dans l'exercice de mes fonctions.

Je n'oublie pas non plus mes amies **Juliette Lidoine, Coline Giroud, Anaïs Thebaud, Cristiana Duarte Rodrigues** et ma famille pour leur soutien inconditionnel et leurs encouragements.

Enfin, je désire aussi remercier les professeurs qui ont croisé mon chemin au cours de ces deux dernières années, qui m'ont fourni les outils nécessaires à la réussite de mes études.

Table des matières

Remerciements	3
Introduction	5
I. TRAVAIL DE RECHERCHE	7
A. PREMIÈRE PARTIE : LA REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD EN EL AUDIOVISUAL ESPAÑOL	7
1. Modalidades de representación en el cine español	7
2. Modalidades de representación en la serie televisiva española	12
B. DEUXIÈME PARTIE : NETFLIX COMO DEFENSOR DE LA INCLUSIÓN DE PERSONAJES LGBTQ+ EN SU PRODUCCIÓN	16
1. ¿Qué es Netflix?	16
2. El florecimiento de las producciones de Netflix	19
3. Netflix como defensor de la inclusión de la comunidad LGBTQIA+	22
C. TROISIÈME PARTIE : ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE DISTINTAS MINORÍAS EN DOS PRODUCCIONES ULTRA CONTEMPORÁNEAS DE NETFLIX	24
1. Corpus de estudio	24
2. La representación de las minorías en el corpus de estudio	27
II. PARTIE DIDACTIQUE	34
A. PREMIÈRE PARTIE : PRÉSENTATION DE LA SÉQUENCE PÉDAGOGIQUE ET DES DOCUMENTS AUTHENTIQUES RETENUS	34
1. Présentation de la séquence	34
2. Présentation des documents	35
B. DEUXIÈME PARTIE : MISE EN OEUVRE PÉDAGOGIQUE	41
1. Séance 1 (55 minutes) : bande-annonce de <i>Elisa y Marcela</i>	41
2. Séance 2 (55 minutes) : poème <i>El crimen fue en Granada</i>	44
3. Séance 3 (55 minutes) : planches extraites du roman graphique <i>El violeta</i>	47
4. Séance 4 (55 minutes) : photographie de Chema Conesa	50
C. TROISIÈME PARTIE : ÉVALUATION DES ACQUIS DES ÉLÈVES	53
1. Évaluation diagnostique	53
2. Évaluation formative	53
3. Évaluation sommative	53
Conclusion	55
Table des figures	57
Bibliographie	61
4^{ème} de couverture	65

Introduction

En 2001, los Países-Bajos se convirtieron en el primer país del mundo en legalizar el matrimonio entre personas del mismo sexo; a fecha de hoy, mayo de 2022, es legal en 30 estados, pero lo será en 31, gracias a Suiza, el 1 de julio de 2022. En el siglo XX, vivir la propia sexualidad e identidad diferente de la norma en el espacio privado ya era difícil, pero era aún menos imaginable hacerlo en el espacio público. En el caso de España, los homosexuales tendrán que esperar hasta 1978 para que su condición sexual deje de ser ilegal. Esta situación se correspondía con la ausencia de homosexuales en la ficción audiovisual, aunque de manera puntual el cine intentó visibilizar a la comunidad a lo largo del siglo XX, a veces de forma estereotipada, grotesca o implícita, como veremos en las próximas líneas. Luego, la llegada progresiva de nuevos modos de consumo, como las series, disponibles en las plataformas de *streaming*, permitió hacer visibles a estas minorías antes rechazadas. El sucesivo desarrollo de Netflix y el florecimiento de las producciones españolas no sólo han aportado visibilidad, sino que han sensibilizado sobre su condición y sus reivindicaciones.

“À l'école, l'homosexualité reste encore trop souvent un tabou. Pourtant, de nombreux jeunes LGBT fréquentent les établissements scolaires. L'âge du coming-out et de l'affirmation de soi devient plus précoce en raison notamment de la visibilité grandissante de l'homosexualité dans la société, les médias, les séries télé et le cinéma.” (Teychenné 2013).

Siendo especialmente sensible a la cuestión de la autoafirmación, conozco las dificultades de vivir la propia diferencia en el espacio público y sé que es una situación a la que pueden enfrentarse algunos de mis alumnos. Me pareció por ello importante tratar la cuestión de la representación de las minorías sexuales en el audiovisual, conocer la historia de esa representación y cuestionar la evolución que se ha dado estos últimos años. Sabía que mi tema tocaría aspectos audiovisuales, civilizatorios y sociológicos, tres fundamentos que siempre he valorado y en los que, creo que un futuro profesor de español debe ser especialista. Estudiar la representación de la comunidad LGBTQIA+ en el siglo XX me ha enseñado que siempre hay que luchar, ya que los avances sociales pueden verse truncados en cualquier momento. También me permitió actualizar mis conocimientos culturales.

La lucha contra el tiempo fue un verdadero obstáculo durante la redacción de este trabajo, dado el ajetreado año que vivimos los estudiantes del segundo año del máster MEEF. El segundo obstáculo que frenó mi avance fue la investigación bibliográfica: consulté artículos de prensa, libros y otros materiales, sobre todo aquellos a los que tenemos acceso a través de las bibliotecas universitarias; pude constatar que, al tratarse de un tema muy contemporáneo,

no son todavía numerosos los estudios, lo que me llevó a citar muchísimo en la primera parte de mi investigación el trabajo de Juan Carlos Alfeo Álvarez, quien ofrece unas convincentes, modalidades de representación de los homosexuales en el audiovisual español muy bien identificadas, explicadas y ejemplificadas, sentamos así las bases teóricas que nos permitirán abordar más adelante algunas obras en concreto, *Elisa y Marcela* (Netflix 2019) y *Las chicas del cable* (Netflix 2017-2020). Hemos creído necesario antes de hacerlo dedicar unas páginas al contexto industrial y cultural en el que surgen esas obras, pues, como veremos, se relacionan con lo que se ha conocido como revolución Netflix. La parte de investigación se cierra con el estudio de la serie y las películas ya citadas, su análisis nos dará ejemplos muy concretos de lo que se está haciendo hoy en día en materia de representación, no sólo en cuanto a la homosexualidad masculina, sino recurriendo a otras dos ramas de la comunidad LGBTQIA+. Se completa nuestro trabajo con una aplicación didáctica de lo visto en nuestro trabajo de investigación, se centrará en los siguientes puntos: la condición de la comunidad LGBTQIA+ en la sociedad española durante el siglo XX, gracias al eje “Espacio privado y espacio público”.

I. TRAVAIL DE RECHERCHE

A. PREMIÈRE PARTIE : LA REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD EN EL AUDIOVISUAL ESPAÑOL

La condición de la comunidad LGBTQIA+ (Lesbianas, Gays, Bisexuales y Transgénero, Queer, Intersexual y Asexual) en España ha evolucionado desde principios del siglo XX. A partir del 3 de julio de 2005, el matrimonio entre personas del mismo sexo y el derecho de adopción conjunta están legalizados (BOE 2007). Estos derechos llegaron tarde en una España que estuvo bajo una dictadura conservadora durante gran parte del siglo XX. En aquella época, no era normal hablar de estos temas: la homosexualidad existía, pero tenía poca visibilidad en el audiovisual español como veremos.

Juan Carlos Alfeo Álvarez estudia la representación de la cuestión homosexual en el cine español y destaca tres modalidades de representación (Alfeo Álvarez 2003: 32): “modalidad oculta de representación, modalidad reivindicativa y modalidad desfocalizada”. Estas tres modalidades han sido analizadas y clasificadas a partir del periodo postfranquista: “El Postfranquismo (1974-1976), La Transición democrática (1977-1982) y La Democracia (1983-1986)” (Pérez Perucha, Ponce 1984: 34).

1. Modalidades de representación en el cine español

a) Modalidad oculta

La producción cinematográfica española fue frenada durante la dictadura franquista por la censura. Para facilitar la comprensión de las siguientes líneas, conviene hacer un breve repaso histórico sobre el cine y la época que nos interesa. Tras la Guerra Civil Española (1936-1939), el cine se convierte en un arma importante para los franquistas: ven en él la posibilidad de difundir su doctrina –por no decir propaganda– directamente a la población española. La censura apareció en el cine, en 1937, mediante la creación de la Junta Superior de Censura Cinematográfica, dependiente del Ministerio del Interior. La Junta debía asegurarse de que los valores morales e ideológicos presentes en las películas que se emitían en España estuvieran en consonancia con los valores franquistas. Para ello, la Junta podía modificar o prohibir el filme que no respectaba las normas. Digamos que las películas se sometían a tres etapas de censura: los expedientes de censura de guión (las sinopsis de las películas), los expedientes de rodaje la evolución de la filmación) y los expedientes de censura (la opinión de los censores tras la película terminada).

Volviendo a nuestro tema, podemos decir que abordar el tema de la homosexualidad en el cine de aquella época fue aún más complicado con la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social. Fue una ley del código penal español aprobada por el régimen franquista en 1970 que tenía como objetivo controlar todo lo que era considerado como antisocial según el régimen de la época (la homosexualidad y la transexualidad entre otros). Desde el punto de vista penal, quienes eran declarados penalmente responsables de sus actos podían enfrentarse a una pena de hasta cinco años de cárcel en un asilo psiquiátrico donde se les imponía una “rehabilitación social” –por no decir terapia de conversión–. Por lo tanto, es fácil entender que cualquier forma de representación de la homosexualidad podía dar lugar a un pleito. Era entonces necesario, ser elíptico en cuanto a la evocación de la homosexualidad para hacer frente a esta ley y pasar la censura, tal como como se hizo en la película *Diferente (1961)* de Luis María Delgado. El largometraje se considera como primer reflejo de un personaje homosexual en la historia del cine español (Alfeo Álvarez 2003: 32). Protagonizada en el bailarín argentino Alfredo Alaria, la homosexualidad no se reivindica abiertamente en la película, pero se analiza sutilmente desde la primera secuencia en la habitación del bailarín (Sánchez y Ocaña 2015: 1:32-2:26):

Tenemos un disco de Mahalia Jackson que era una cantante afroamericana de Góspel, pero muy conocida también por su defensa de los derechos civiles. Tenemos una novela que se llama *El sello indeleble*. El título ya lo dice todo, de Elisabeth Langgasser, una autora medio judía, medio aria y en su trama hay relaciones lésbicas. Tenemos las *Obras completas* de Lorca. *Tenemos La historia universal de la danza*. Tenemos libros de Freud. Tenemos un bosquejo de carta o de escrito, presidido por la palabra ¿por qué? Tenemos los cuentos de Andersen, recordemos que uno de los cuentos de Andersen muy conocido es *La Sirenita*. Siempre se ha visto por determinados especialistas como un relato sobre la imposibilidad de un amor diferente. Y para finalizar, tenemos unas pesas de gimnasio.

Centrémonos en dos de los elementos mencionados por Javier Ocaña: la referencia a Lorca y a Freud. Cabe decir que son elementos sutilmente interpretables. Por ejemplo, el poeta y dramaturgo Federico García Lorca (1898-1936) era homosexual. En cuanto a Sigmund Freud (1856-1939), fue un psicoanalista austriaco que trató el tema de la homosexualidad en *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905) y que participó en la despatologización de la homosexualidad. Luego, la intención del realizador también influye en la película: tomamos el ejemplo de la escena más famosa del filme, en la que el bailarín sostiene su mirada lasciva (primerísimo primer plano) en el obrero perforando el suelo (plano de detalle). Tras el estreno de la película, el diario *Ya* fue, además, el único en hacer una crítica denunciando una desviación amorosa contra natura en aquella época. En consecuencia, *Diferente* forma parte de la modalidad oculta de representación de la homosexualidad en el cine español, al permanecer

impreciso sobre las intenciones y el tratamiento de la homosexualidad que se hace en él de forma intencionada. Nuestro argumento está, pues, en adecuación con la definición de la modalidad oculta que proponen Álvarez y Domínguez (2010: 1):

Esta modalidad se caracteriza por sugerir la homosexualidad del personaje sin llegar a expresarlo de forma inequívoca. Recurre a diálogos o gestos ambiguos apelando a los recursos interpretativos del espectador para insinuar la orientación homosexual del personaje. Así, los gestos o la forma de hablar afectada del personaje, los eufemismos en los diálogos o las acciones equívocas se convierten en símbolos que el espectador interpreta dentro de un código extradiscursivo en el que determinadas formas de actuar se asocian estereotípicamente con ser homosexual.

Por último, añadamos que, tras el levantamiento de la censura, la crítica ha abordado de otra manera la homosexualidad en *Diferente* se ha vuelto explícito. La película ha sido reestrenada en 1978 y en el cartel anunciador aparecía la frase “¿Por qué ser homosexual es ser diferente?”. Fijémonos en la fecha: coincide con el periodo de la transición democrática que Perucha y Ponce (Pérez Perucha, Julio y Ponce, Vicente 1984: 34) datan en los años 1977 hasta 1982. A partir de aquí, la representación de la homosexualidad en el filme deja de ser una representación oculta y nos ofrece una perfecta transición para hablar de la modalidad reivindicativa.

b) Modalidad reivindicativa

La modalidad reivindicativa se inicia en el periodo que Perucha y Ponce denominan transición democrática y que fechan entre 1977 y 1982. El dictador Francisco Franco murió en 1975, en un momento de desmoronamiento del régimen. En 1976, el tecnócrata franquista y secretario general de la Falange, Adolfo Suárez fue elegido por el rey Juan Carlos I para llevar a cabo la democratización del régimen. En junio de 1977, convoca elecciones a Cortes constituyentes, a las que sale vencedor su partido (la Unión de Centro Democrático). El mismo año, se publicó en el BOE el Real Decreto por el que se abrogó la censura cinematográfica. La modalidad reivindicativa nace pues, con la apertura democrática y el fin de la censura. Muchos temas que podían calificarse de tabú fueron tratados entonces en las producciones cinematográficas. Así, los productores y directores pudieron dar rienda suelta a su creatividad y expresión, sobre todo en temas delicados como la homosexualidad, que antes estaban prohibidos (aunque las referencias a los actos homosexuales, reprimidos por la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, no fueron suprimidas hasta el 26 de diciembre de 1978). La modalidad reivindicativa puede definirse como su nombre lo indica, como el hecho de que un personaje reivindique su orientación sexual (Alfeo Álvarez 2003: 42):

Abordan la cuestión homosexual colocándola en una posición central en el desarrollo de la trama. Presentan al protagonista como inequívoca y explícitamente homosexual, nombrándolo siempre como tal en algún momento de los discursos. Representan sistemáticamente la vulnerabilidad del personaje homosexual, y el conflicto entre sus dimensiones individual y social, entre el homosexual y el universo no homosexual. Establecen una relación directa entre la resolución de este conflicto (independientemente de si ésta es positiva o negativa) y la resolución final de la trama. Presentan una gran preocupación e interés por indagar en las variables de la identidad homosexual.

Para ejemplificar esta modalidad, detengámonos un momento en Eloy Germán de la Iglesia (1944-2006). Guionista y director de cine desde 1966, el cineasta conoció una mayor libertad de expresión desde la transición democrática de la que hemos hablado. A lo largo de su carrera estrenó nada menos que veintidós películas que tratan el tema de la homosexualidad. La primera fue, *Los placeres ocultos* (1977), muy conocida por ser la primera película en la que se aborda la homosexualidad con reivindicación y pues, como tema principal en el desarrollo de la trama. La película conoció la censura y no pudo estrenarse hasta que esta se abrogara. Cabe destacar que el propio Eloy de la Iglesia, durante una entrevista para *El País* (Harguindey 1977), afirma su compromiso en cuanto a la modalidad reivindicatoria en *Los placeres ocultos*:

Quiero mostrar con *Los placeres ocultos*, la problemática homosexual de una manera objetiva y de una forma dialéctica. En la película se trata de contemplar lo que ocurre dentro de ese mundo marginado, condenado por las derechas y las Izquierdas y que sin embargo afecta a un amplio porcentaje de la nación, que está necesitando urgentemente el que se abra un amplio debate para esclarecer la situación del homosexual.

Además, cabe destacar que en esta modalidad surge un nuevo tipo de personaje homosexual, dejando atrás los estereotipos como tendremos de ver en otra parte, al estudiar la tipología del personaje homosexual en las producciones cinematográficas españolas más adelante.

c) **Modalidad desfocalizada.**

La tercera modalidad que nos interesa en esta investigación es la que el Dr. Alfeo Álvarez llama desfocalizada en su tesis (Alfeo Álvarez 2003: 42). Se puede fechar en lo que Perucha y Ponce denominan la era de la democracia, es decir, a partir de 1983 (Pérez Perucha, Ponce 1984: 34). En esta modalidad, la homosexualidad no constituye el punto central del filme, aunque no se descarta totalmente su carácter reivindicativo, sino que se sitúa en un segundo plano, apartándola así del centro de la trama. Entre las características que definen esta modalidad encontramos la del personaje principal homosexual tal como en la modalidad reivindicativa. A diferencia de esta última, no hay un interés concreto en identificar la orientación sexual del personaje, ya que ésta no es la que define el punto central de la historia.

Sin embargo, la homosexualidad es un rasgo esencial en la construcción de la trama: puede ser tratada de diferentes maneras como recuerda Alfeo Álvarez en uno de sus artículos publicado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: “El rasgo homosexual entra en la representación, no con carácter exclusivo, sino en combinación con otros comportamientos y modelos de relación, explotando las posibilidades dramáticas de las combinaciones de personajes a tres o más bandas.” Tomemos *La ley del deseo* (1987) de Pedro Almodóvar para apoyar nuestros argumentos y ya es de notar que la fecha de estreno cuadra perfectamente con la etapa que viene después de la transición democrática. También es de notar que se considera a Pedro Almodóvar como uno de los grandes directores que quiso poner de relieve el reflejo de las distintas identidades sexuales en el cine español. Tal como lo define el propio director en una entrevista, la película trataba de un tema aún polémico a pesar de la evolución social: “Me temo que sí, que va a ser una película polémica y provocadora, pero justamente por la naturalidad y la sinceridad que hay dentro de toda la película.”. *La ley del deseo* es su sexta película y supuso un punto de inflexión en su carrera como lo recuerda el crítico cultural español Jordi Costa durante una entrevista para el programa *Historia de nuestro cine* en RTVE (Sánchez y Costa 2015: 1:39-2:01): “Es una película almodovariana de los pies a la cabeza, o sea, que en ese sentido había una continuidad con lo que había hecho antes, pero sí que resultó muy manifiesto el camino hacia la madurez de Almodóvar.”. Coincidiendo entonces con la definición que Alfeo Álvarez da a la modalidad desfocalizada, la homosexualidad en *La ley del deseo* no se presenta como el punto principal de la trama, sino que es una parte más de la identidad muy compleja de cada uno de sus personajes. La película es una continuación de lo que ya hizo con *Entre tinieblas* (1983) o *Matador* (1986), es decir, el surgimiento de la contracultura en relación con La Movida. Así, la reactivación de ciertos temas como la idea de la relación entre el amor y la muerte hace que el melodrama domine en *La ley del Deseo*, explotando las posibilidades dramáticas de las combinaciones de personajes a tres o más bandas como decía Alfeo Álvarez. Otro punto importante que coincide con la definición es la explotación que se hace de las combinaciones de los personajes LGBT: en la película aparece el personaje de Tina, una mujer transexual protagonizada por Carmen Maura. El crítico Costa recuerda pues, en la entrevista para la RTVE, que “Tina tiene esa doble condición de que en ella se mezcla un poco las luces y las sombras, o sea, lo dramático y lo cómico, es un personaje tan luminoso como lleno también de aristas.”.

2. Modalidades de representación en la serie televisiva española

Tomando como referencia las modalidades de representación definidas por el mismo Alfeo Álvarez en el cine español, las adaptaremos en esta parte a la serie televisiva española como lo hicieron ya otros investigadores (Álvarez, Carlos, Domínguez, González: 2010) al definir cuatro modalidades de representación (oculta, marginalizadora, reivindicativa e integrada).

a) Modalidad oculta

La representación de la cuestión homosexual en las series de televisión españolas es más tardía que en el cine. Hay que decir que el cine es más viejo, la televisión llegó más tarde. Además, el régimen franquista impedía ser demasiado expresivo con este tema tabú, como ocurría en el cine. Las minorías sexuales estaban ocultas, aunque existían. No fue hasta la muerte de Franco y el periodo que Perucha y Ponce denominan posfranquismo (1974-1976), cuando pudimos ver algún atisbo de homosexualidad en un personaje de una serie española. Además, la modalidad oculta, tal y como la definen los autores que guían nuestra investigación, no difiere de la que se encuentra en el cine. Al igual que la del cine se caracteriza pues por el hecho de sugerir la homosexualidad del personaje sin ninguna pretensión aparente. Por lo tanto, corresponde al espectador descifrar las intenciones insinuantes de la obra: a través de los diversos procesos cinematográficos, o los diálogos y acciones de los personajes. Tomemos el ejemplo de la serie *Curro Jiménez* (TVE 1: 1976-1978) para ejemplificar la definición. Dicha serie fue emitida entre 1976 y 1978 en La 1 de TVE y fue creada por Antonio Larreta, un dramaturgo uruguayo. La serie se desarrolla en Andalucía y se basa en la figura de Andrés López, un bandolero que tiene su trasunto ficcional en Curro Jiménez. Según la investigación de los autores (Álvarez, Carlos, Domínguez, González: 2010), en la serie “aparece un personaje cuyos afectados ademanes apuntan a una velada homosexualidad.” En Don Félix se ve pues un personaje femenino que se disfraza de estudiante. Los autores concluyen diciendo que su personaje era secundario “en un capítulo en el que no se trataba de forma monográfica la homosexualidad” (Álvarez, Carlos, Domínguez, González: 2010 p.3). Por lo tanto, esto forma parte de la modalidad oculta, sobre todo porque este tipo de representación de la homosexualidad permitía sortear las críticas de la doxa de la época y el descrédito del régimen en el poder, que controlaba TVE por ser una cadena pública.

b) Modalidad marginalizadora

Preguntemos primero por la semántica del verbo marginar al que pertenece la modalidad. Marginar es apartar a alguien de la sociedad. Esto es exactamente lo que ocurrió durante muchos años en España y en el panorama audiovisual español con respecto a los homosexuales que eran considerados enfermos o antisociales como dijimos. La modalidad marginalizadora, que se fecha en la década de los ochenta, se caracteriza pues, por la representación de personajes homosexuales que son secundarios en la trama y que llevan una orientación sexual en secreto. Al igual que en la modalidad oculta, son las intenciones, el discurso o las acciones de tales personajes lo que permite explicitar la orientación sexual. Pero la gran diferencia entre la modalidad oculta y la modalidad marginalizadora reside en el tratamiento del personaje. Como lo señalan los autores: “Suelen ser, además, personajes marginales y/o asociados a la delincuencia. Por tanto, se trata de un enfoque marginalizador y punitivo: el relato, como trasunto de la propia sociedad, castiga con la muerte, la frustración o la soledad a los personajes homosexuales.”. Estudiaremos más en detalle el tipo de personaje homosexual marginalizado en la parte dedicada a este punto. Pero podemos decir que la influencia del franquismo sigue siendo elevado hasta las producciones televisivas al tratar el homosexual de manera peyorativa. Un ejemplo de representación en una serie televisiva para dicha modalidad lo encontramos en la serie *La huella del crimen* (TVE 1: 1985) producida por Pedro Costa en la que se recrean los casos más escalofriantes de la crónica negra española. En el quinto capítulo de la serie *El crimen del cadáver descuartizado* aparecen tres personajes homosexuales que tendrán un final trágico: uno asesinado, uno en la cárcel por haberlo matado y otro termina deprimido solo. Recordamos que la serie fue estrenada en la década de los ochenta y que la historia pasa en Barcelona y Madrid, en los años 20, es decir en ciudades que ya eran más abiertas culturalmente, debido a que eran grandes ciudades con un mayor atractivo social, económico y político.

c) Modalidad reivindicativa

Esta modalidad también la encontramos en el cine. Pero los autores del estudio la dividen en dos partes con respecto al estudio de la representación del personaje homosexual en la serie televisiva española: integradora y transgresora. Es una modalidad que viene un poco más tarde que en el cine ya que los autores la fechan en torno a la década de los noventa. La modalidad reivindicativa integradora en la ficción televisiva española marca la ruptura con la marginalizadora al promover la tolerancia y al aparecer individuos que reivindican la igualdad

de su orientación sexual. Ya no se habla de personajes episódicos sino de protagonistas que llegan a ser personajes principales al seguir los problemas que generan su orientación sexual. La otra ruptura reside en el tipo de personaje, como lo veremos más tarde. Entre los ejemplos, podemos citar *Poblenou* (TV3: 1994), la primera telenovela española en catalán producida y dirigida por Joan Bas y Jaume Banaclocha, con guiones originales del escritor Josep Maria Benet i Jornet. La trama se centra en la vida cotidiana de los habitantes del barrio barcelonés Poblenou y toca temas innovadores para la época: el sida o la homosexualidad entre otros con los personajes de Xavier y Daniel. Los dos personajes homosexuales citados cuadran entonces con la definición dada de la modalidad reivindicativa integrada. Estudiaremos más tarde cómo se caracteriza el tipo de personaje de dicha modalidad. El tratamiento de la homosexualidad en *Poblenou* es descrito por Marta Ortega Lorenzo y Montserrat Solsona Pairó (2006) de la siguiente manera (Ortega Lorenzo, Solsona Pairó, 2006: 557):

Las relaciones homosexuales se representan con naturalidad y cuidando mucho la caracterización de los personajes que las mantienen, en este caso Xavier y Daniel. El primero es un poco bohemio y con vida desordenada, pero siempre aparece dispuesto a ayudar a los más débiles y es confidente y cómplice de la protagonista principal y heroína, Rosa. El segundo es un dentista en proceso de divorcio, tiene un hijo y es un hombre culto, sensible y de buena voluntad. En general, cuando los protagonistas saben que Daniel y Xavier son homosexuales no lo aceptan de buen grado. Pero poco a poco son aceptados y apreciados por todos, incluido el más reaccionario de todos los protagonistas, Antonio.

La parte transgresora de la modalidad reivindicativa toma como modelo series anglosajonas como *Queer as folk* (Channel 4: 1999), un representativo en el que se reivindica la igualdad entre los heterosexuales y los homosexuales focalizándose en los personajes homosexuales, pero pudiendo presentarlos como personajes positivos (como en la parte integradora) o negativos, como se hace en la modalidad marginalizada. Esta parte de modalidad surge en la década de los dos mil, como con *Sexo en Chueca* (FDF: 2009 y Telencinco: 2010). Al principio estaba fuera del circuito de televisión comercial generalista, pero con el surgimiento de internet y el desarrollo de la demanda de serie televisiva ya no es el caso.

d) Modalidad integrada

Es la modalidad más reciente con respecto a la representación de la homosexualidad en las series de ficción españolas. A partir de esta modalidad, el personaje homosexual se diversifica y se multiplica, teniendo cada vez más protagonismo. Su orientación sexual ya no es el punto central de la trama de manera dramatizada. El personaje aparece como actor en la

sociedad al igual que un personaje heterosexual. Entonces, el carácter reivindicativo ya no está de actualidad al ser aceptado por la sociedad y considerado conforme a las normas. Entre los ejemplos más significativos de esta modalidad, los autores señalan a Mauri y Fernando, una pareja homosexual en *Aquí no hay quien viva* (Antena 3: 2003-06):

Sus personajes protagonistas se encuentran integrados en un contexto mayoritariamente heterosexual cuyas pautas de comportamiento tradicionales han mimetizado. Así, tanto Mauri y Fernando, como Maca y Esther, por ejemplo, se casan, mantienen una relación monógama y se plantean tener o tienen hijos. (Alfeo Álvarez, Juan Carlos y Garay Domínguez, Beatriz González, 2010: 7).

Las producciones cinematográficas y televisivas españolas muestran modalidades, a veces similares, pero que no afectan a los mismos periodos. Demuestran la evolución histórica de la representación de la homosexualidad en las producciones españolas, pasando de estar ocultos a estar integrados en la sociedad.

B. DEUXIÈME PARTIE : NETFLIX COMO DEFENSOR DE LA INCLUSIÓN DE PERSONAJES LGBTQ+ EN SU PRODUCCIÓN

Como premisa principal de esta parte, partimos de la idea de que en los últimos años se ha producido una aceleración en la incorporación de personajes de diferentes orientaciones sexuales en las series de televisión, un tema del que las plataformas de *streaming*, y entre ellas Netflix en este caso, como veremos, se han apropiado. En otras palabras, es de notar que la representación de las minorías sexuales en las series a nivel mundial ha evolucionado mucho desde su creación. “La industria audiovisual nunca fue ajena a los cambios y tendencias sociales y, de manera más contemporánea, cine y series de televisión han incluido personajes que representan la homosexualidad de manera natural” (Ramírez, Cobo 2013), aunque haya que tener en cuenta todavía la importancia de la presencia de tópicos (Peters 2011). No sólo se observa un aumento de personajes no heterosexuales, sino que muchos de estos personajes han comenzado a ser protagonistas. Para ejemplificarlo, citemos la serie *Queer as Folk*, que data de 1999 y que se ha convertido en un referente mundial por ser la primera serie con personajes exclusivamente homosexuales. (Ramírez Alvarado, Ballesteros-Aguayo, Tornay Márquez 2021: 52). Dicho incremento se demuestra con un hecho cuantificable si miramos el artículo “Lista de series de televisión dramáticas con personajes lgbt” en Wikipedia. Se puede ver que la década de 2010 ha sacado a la luz muchos más personajes no heteronormativos que antes. Esto puede justificarse por la visibilidad y la aceptación que estas personas están ganando en la sociedad o los derechos que están adquiriendo políticamente hablando. En las próximas líneas, vamos a tratar de la representación de la diversidad sexual en Netflix. Para hacerlo de manera adecuada, es importante primero conocer la plataforma.

1. ¿Qué es Netflix?

Netflix, actualmente el líder del servicio de vídeo a la carta en el mercado, cuenta con 180 millones de suscriptores en 2020 (Attia, Bassenne 2020). En los años 90, el vídeo a la carta tenía un aspecto diferente al que la sociedad conoce hoy. Consistía en casetes que la gente alquilaba en las tiendas. También fue la década en la que empezó a surgir la compra por Internet. En 1997, Reed Hastings, cofundador y director de Netflix, y Marc Randolph, su socio, decidieron hacer las dos cosas a la vez: alquilar vídeo bajo demanda por correo. Netflix apostó

entonces por los DVD¹ para enviarlos por correo, ya que, los casetes, una herramienta muy popular en la época, eran menos prácticos de enviar. Pero el DVD no tuvo un gran éxito, muy poca gente tenía un reproductor de DVD hasta principios de la década de 2000. Cuando el precio de los reproductores bajó, la gente empezó a comprarlos y los resultados netos anuales de Netflix aumentaron (fuente: Netflix). Como señala Gina Keating, periodista y directora de *Netflix vs The World*, en un reportaje audiovisual del diario francés Le Monde (Attia, Bassenne 2020), el modelo de negocio inicial de la empresa fue el origen de su éxito su éxito. “In the beginning, they had the same business model as DVD rental stores. They had late fees and time limits. Netflix moved to subscription because it was a way to avoid late fees, but also to give people more time to watch videos. It was very successful.” Con las palabras de la periodista y cineasta estadounidense, nos damos cuenta de que el enfoque punitivo de los videoclubs tuvo mucho que ver con su declive y que el nuevo modelo económico de Netflix se impuso a través de una estrategia de fidelización de clientes. Pero la suscripción también tiene una ventaja definitiva de la que los suscriptores no se dieron cuenta: estaban dando sus datos de visualización a Netflix. Los datos recogidos, como los hábitos y los gustos, permitieron personalizar las ofertas a partir de algoritmos. Se trata de una estrategia que aún hoy se puede encontrar en la plataforma. Cuando un cliente ve una producción en su totalidad, sin pausas y otras distracciones que el algoritmo es capaz de analizar, le propondrá otra producción que considere similar.

Como recuerda Marjolaine Boutet, en la segunda mitad de la década de 2000, el mundo se enfrentó a los trastornos tecnológicos provocados por la tecnología digital (Boutet 2017). Por ejemplo, la generalización de Internet de banda ancha permite descargar y cargar vídeos rápidamente o emitirlos a la carta (lo que se conoce como *streaming*). Por tanto, el Internet de alta velocidad ha cambiado la forma de ver las series de televisión, rompiendo el esquema tradicional de los canales de televisión. La llegada de nuevos canales de difusión no televisivos, como Netflix, ha alterado la relación entre las emisoras y los espectadores. A los espectadores de hoy se les ofrece un catálogo en el que pueden elegir a su gusto. Así, la llegada del *streaming* en 2007 marcó un nuevo punto de inflexión para la empresa y en la vida cotidiana de sus usuarios.

Pero para diversificarse, Netflix tuvo que reinventarse. En sus inicios, la compañía sólo emitió contenidos que pertenecían a otras productoras, como la NBC americana o la CMS. Para poder difundirlos, tuvo que adquirir derechos de emisión que son caros y deben renegociarse

¹ Disco óptico capaz de contener en forma codificada gran cantidad de imágenes, sonidos o datos. (RAE)

constantemente. Para ser menos dependiente del resto del mercado, Netflix empezó a producir sus propias obras. Gracias al algoritmo que hemos mencionado antes, la empresa es capaz de producir contenidos relevantes y atractivos para sus suscriptores.

La primera serie original producida por Netflix (*House of Cards* 2013) fue un éxito mundial. En 2013, será cinco veces premiada, (Webby Awards “Premio especial”, Primetime Emmy Awards 2013 “Mejor dirección para una serie dramática de televisión”, Primetime Creative Arts Emmy Awards 2013 “Mejor reparto para una serie dramática de televisión” y “Mejor dirección artística para una serie de una sola cámara”, American Film Institute Awards 2013 “AFI TV Program of the Year (from a selection of ten series)”, por no hablar de las otras diez nominaciones que no se tradujeron en victorias, pero no deja de ser destacable que haya sido nominada tantas veces para una primera producción original.

A partir de este éxito, Netflix creó su propia etiqueta "Netflix Original Series", que aplica a sus producciones originales, pero a veces también a las producciones estadounidenses de las que ha adquirido los derechos y que emite en el extranjero. Es el caso de la serie *Riverdale* producida y emitida por el canal CW en Estados Unidos. Esta práctica engañosa le permite inflar sus cifras. Sin embargo, el gigante del *streaming* se estaría desmoronando, según el periodista Julien Bellver, del programa francés *Quotidien* (*Quotidien* 2022). De hecho, el servicio de vídeo bajo demanda Netflix perdió 200.000 suscriptores en el primer trimestre de 2022 en comparación con el final de 2021, lo que ha supuesto una novedad en 10 años para la empresa americana. Se estima que dos millones de abonados podrían cancelar su suscripción en el trimestre actual, noticia de la que se hicieron eco muchos medios de comunicación estadounidenses. Ciertamente, Netflix ha disfrutado de un fuerte crecimiento durante la pandemia, pero se ve notablemente detenido por su retirada de Rusia en vista de las circunstancias desde la invasión de Ucrania por Vladimir Putin. Netflix, en su comunicado de resultados, afirma que sin esa retirada habría ganado 500.000 nuevos suscriptores. El periodista Julien Bellver añade a esta consecuencia que Netflix también debe hacer frente a la creciente competencia de sus competidores, Disney+ o Amazon Prime entre otros, que le están mordisqueando la cuota de mercado. Para mantener su posición hegemónica, Netflix tendrá que reinventarse. Tiene previsto impedir el intercambio de identificadores y contraseñas para que no haya personas que accedan sin pagar, una práctica común y prohibida que hasta ahora toleraba la plataforma, aunque también contempla la posibilidad de introducir una suscripción más barata con publicidad.

Centrándonos en España, zona geográfica que nos interesará para el resto de este trabajo, el interés por Netflix ha sido estudiado por la Comisión Nacional de los Mercados y la

Competencia (CNMC) en su Informe Económico Sectorial de las Telecomunicaciones y el Audiovisual (Fernando Torres, Villena Alcarcón 2019). Nos enteramos en ese documento de que Netflix y el resto de las plataformas acaparan unos seis millones de contratos, nada menos que el 12,7% de la población española, en base a los datos demográficos de España en 2019 (47,13 millones de habitantes). Un porcentaje que puede justificarse por el hecho de que casi 43 millones de personas tenían conexión a internet en 2019, según un informe de Hootsuite, una plataforma de gestión de redes sociales, y We Are Social, una agencia creativa especializada en redes sociales. Pero también hay que tener en cuenta que un contrato puede incluir diferentes tipos de suscripciones:

Bono	Precio al mes	Característica
Netflix Básico	7,99€	una pantalla
Netflix Estándar	12,99€	dos pantallas
Netflix Premium	17,99€	cuatro pantallas

Fuente: elaboración propia

Por lo tanto, cabe imaginar que el 12,7% de la población española con una suscripción a Netflix es superior en términos de espectadores.

2. El florecimiento de las producciones de Netflix

En su libro de texto *Buena Onda*, destinado a los alumnos franceses que estudian español como segunda lengua extranjera en segundo curso de secundaria, la editorial Bordas propone a los alumnos considerar la serie como un fenómeno de pasión que puede alejar o acercar a las personas. Les ofrece una nota informativa, trazando de forma muy sucinta la edad de oro de la producción ficcional española (Chauvigne Diaz, Delafond-Rodríguez, Ruiz 2019: 36). Así, nos enteramos de que, en 2010, las redes sociales amplifican el fenómeno que suponen las series españolas, con éxitos como *Velvet* (Antena 3 2014), *El Ministerio del Tiempo* (La 1 2015), o *El Príncipe* (Telecinco 2014). En 2013, *Pulseras Rojas* (TV3 2011-2013) se convirtió en la primera serie española con una adaptación estadounidense de la mano de la productora de Steven Spielberg. Finalmente, en 2017, *La casa de papel* (de la cadena Antena 3 y luego Netflix al adquirir los derechos para transmitir y distribuir la serie), se convirtió en la serie de habla no inglesa más vista de todos los tiempos, hasta que fue destronada en 2021, como veremos en un momento. Es evidente que las cadenas de televisión tradicionales han sido el motor del

desarrollo de las series españolas a nivel internacional desde la década de 2010. Sin embargo, en las próximas líneas estudiaremos esta evolución, gracias sobre todo a la plataforma de *streaming* Netflix.

Para ofrecer una visión general de sus hábitos de visionado, Netflix lanzó en noviembre de 2021 una página web con datos globales. Estas estadísticas se dividen en cuatro categorías: películas de habla inglesa, películas de habla no inglesa, televisión de habla inglesa y televisión de habla no inglesa. En estas categorías, para cada semana, es posible consultar los diez contenidos más vistos. La empresa también ofrece un ranking de horas de visionado durante los primeros 28 días de lanzamiento de sus producciones, periodo que utiliza la plataforma para generar las cifras. Según los datos recogidos, a fecha de 26 de abril de 2022 (Top 10 Netflix 2022), se dispone de las siguientes clasificaciones:

N.º	Serie de habla no inglesa	Horas de vistas en los primeros 28 días
1	<i>El juego del calamar</i> : Temporada 1	1.650.450.000
2	<i>La casa de papel</i> : Parte 4	619.010.000
3	<i>Estamos muertos</i> : Temporada 1	560.780.000
4	<i>La casa de papel</i> : Parte 3	426.400.000
5	<i>La casa de papel</i> : Parte 5	395.130.000
6	<i>Café con aroma de mujer</i> : Season 1	326.910.000
7	<i>Lupin</i> : Parte 1	316.830.000
8	<i>Élite</i> : Temporada 3	275.300.000
9	<i>¿Quién mató a Sara?</i> : Temporada 1	266.430.000
10	<i>Élite</i> : Temporada 4	257.090.000

Fuente: elaboración propia

Aunque está claro que la primera temporada de la serie surcoreana *El juego del calamar* (Netflix 2021) aplasta por completo al resto de series en este ranking, también destaca la presencia de tres temporadas de *La casa de papel* (2017) que, si sumamos los visionados de las diferentes partes, alcanza las 1.440.540.000 horas de visionado. Esto la sitúa en segundo lugar en esta clasificación, pero seguramente sería la primera si se hubieran revelado los datos de las otras temporadas. También en este ranking destacan otras tres producciones en español: *Café con aroma de mujer* (RCN televisión y Netflix 2021) (Netflix producción colombiana), *Élite* (Netflix 2018) (producción española) y *¿Quién mató a Sara?* (Netflix 2021) (producción mexicana). En comparación, la serie de habla inglesa más vista en los primeros 28 días desde su estreno y presencia en la plataforma es *Bridgerton* (Netflix 2020-), que con sus dos temporadas acumula unas 89.910.000 horas de visionado. Sin embargo, no supera a ninguna serie de habla no inglesa en la clasificación.

¿Qué nos dicen estas cifras? Estos datos sugieren que la ficción televisiva española está experimentando un florecimiento en las plataformas. Un momento de transición entre las cadenas tradicionales (TVE1, Antena 3...) y las nuevas (Movistar, Netflix, Fox España...). Aprovechando el éxito internacional de *La casa de papel* (2017), Netflix no ha dejado pasar la oportunidad de producir otras series españolas de éxito, como *Élite*. El diario ECD Confidencial Digital habla incluso de un boom confirmado por diversos agentes del sector audiovisual (plataformas, grandes grupos de comunicación, creadores de contenidos y miembros del sector como actores y guionistas) (Rivas García 2020). El auge se analiza entonces a partir de varios factores, el primero de los cuales es obviamente el crecimiento de las plataformas de *streaming*. Paramount International Networks, la división internacional de medios de comunicación del grupo Paramount Global, también explica este éxito por las historias y personajes de las series que hacen la producción cualitativa. “Cuando tienes una buena historia y unos buenos personajes es fácil conectar con todo el mundo. La visibilidad internacional a través de plataformas es además lo que acelera el éxito y, por último, la calidad de producción, que es cada día más alta”, señala Alcelay. Por otro lado, Manuel Burque, escritor, director, actor y cocreador, junto a Leticia Dolera, de una de las series a las que pertenece este boom, *Vida Perfecta*, también recuerda que España es una tierra de gran tradición cinematográfica. Concluye diciendo que es uno de los primeros países en producir ficción que ahora tiene el prestigio y el reconocimiento necesarios para poder vender en el extranjero, lo que da a los guionistas una mayor libertad creativa, especialmente para las plataformas, que se consideran menos convencionales que las cadenas de televisión porque tienen que atraer a todo el mundo.

El auge de las series españolas ha llevado a la plataforma Netflix a abrir un centro de producción en Madrid, el primero en suelo europeo, en la Ciudad de la Tele, un nuevo campus de 22.000 m² en Tres Cantos, Madrid. Se espera que la Ciudad de la Tele sea el lugar de producción de la oferta de contenidos originales en español en los próximos años, incluyendo títulos existentes y nuevos producidos por Netflix, así como series y películas producidas por socios (About Netflix 2018).

3. Netflix como defensor de la inclusión de la comunidad LGBTQIA+

En los últimos años, los productos audiovisuales que se emiten a través de las grandes plataformas de televisión digital han sido sensibles a la visibilización de distintas orientaciones sexuales y de estilos de vida diversos que han comenzado a ser incluidos en las más diversas tramas. (Ramírez-Alvarado, Ballesteros-Aguayo, Tornay-Márquez, 2021: 193).

Si la sociedad evoluciona con su tiempo, el arte puede convertirse en una herramienta para exigir cambios en los cánones preexistentes. Netflix lleva algunos años defendiendo la inclusión de personajes LGBTQIA+ en sus programas, más aún en las producciones españolas que, como hemos visto, tienen mayor libertad de guión. Por ejemplo, en *La casa de papel*, cuatro personajes rompen con la heteronormatividad: Tokio es abiertamente bisexual, Helsinki y Palermo son gays y Manila es transgénero. En *Élite*, la segunda serie española de éxito en Netflix, hay nada menos que catorce personajes con orientación sexual no normativa: Ander, Omar, Malik, Beni y Patrick son gays, Begoña y Andrea son lesbianas, Christian, Polo, Valerio, Rebeka, Iván y Cruz son bisexuales, Mencía se define como queer. En *Las chicas del cable* (Netflix 2017-2020) Carlota es bisexual y Sara (Óscar) es transgénero. En otras producciones recientes, los personajes no heteronormativos también han sido protagonistas. Es el caso de la miniserie *Alguien tiene que morir* (Netflix 2020), donde la pareja protagonista está formada por dos hombres homosexuales: Gabino y Lázaro.

Sin embargo, esta ruptura con la heteronormatividad ha ido dando paso al debate, un fenómeno muy visible en las redes sociales. Esto parece suponer un verdadero problema para algunos de los usuarios de la plataforma de *streaming*, que expresan su descontento en las redes sociales, donde las polémicas cobran fuerza y la información circula rápidamente. Regelegorila, un youtuber francés especializado en la crítica de producciones audiovisuales, ha dedicado un vídeo a la homosexualidad en las series. Según él, existe un efecto *corporate*² para la comunidad LGBTQIA+, en el sentido de que hoy en día una empresa tiene que proclamarse *gay-friendly*³ para deleitar al público y animarlo a utilizar sus servicios. Esto afectaría a su imagen de marca, que es vital para una empresa. Para él, Netflix están jugando con lo que define como un fenómeno social. Para explicar su visión del efecto *corporate*, llega a calificar las prácticas de

² Tener como objetivo destacar la imagen de una empresa a los ojos de sus empleados, accionistas y directivos, o mejorar la imagen de la marca a los ojos de las partes interesadas externas, como los clientes, las autoridades públicas y los socios.

³ Término anglosajón utilizado para hacer referencia a lugares, políticas, personas o instituciones que buscan propiciar un ambiente amigable hacia gays y lesbianas. Se ha ampliado también a productos, ya que se ha identificado en las personas que integran el colectivo LGBT (Lesbianas, Gays, Bisexuales y Transexuales) un interesante nicho de consumidores (Ramírez Alvarado y Cobo Durán, 2013: 2).

las plataformas de marketing positivo, al jugar con el progresismo para ganar dinero. Pero la falta de honestidad de la que se puede acusar a empresas como Netflix puede ser contradictoria. Tomemos el ejemplo de este usuario que, el 5 de mayo de 2020, tuiteó un meme. Como recordatorio, un meme es una imagen viral difundida en las redes sociales cuyo objetivo es transmitir un mensaje. Forma parte de los códigos de la cultura web (*Journaldunet* 2022). En el meme en el que nos basamos, el usuario eligió representar a Patricio, del dibujo animado *Bob Esponja*, intentando empujar una calabaza por la garganta de Bob con un embudo. Patricio está etiquetado como “Netflix”, mientras que la calabaza representa a un personaje gay innecesario, ya que el autor escribió en ella “an unnecessary gay carácter”. El embudo representa cualquier serie nueva en Netflix. Entendemos que el usuario está cansado de las series que presentan cada vez más personajes no heteronormativos. Poco después de la publicación del tuit, que fue retransmitido numerosas veces a través de la función *retweet*, el *community manager* de Netflix se tomó la molestia de responder con la cuenta oficial de la empresa. Para que se entienda, traduciremos esta respuesta al español: “Lo siento, aún no te has dado cuenta de que todos los personajes homosexuales son muy necesarios.” Esta respuesta que lo dice todo, demuestra que Netflix se ha posicionado como defensor de los derechos LGBTQIA+. Aunque hay que matizarlo, ya que algunos podrían decir que sólo es para mejorar su imagen de marca y ganar nuevos suscriptores.

También entran en juego otros factores a la hora de hablar de la ruptura con la heteronormatividad en las producciones de Netflix. Como señalan Ramírez-Alvarado, Ballesteros-Aguayo y Tornay-Márquez, para Netflix es importante retener a sus clientes. La empresa es muy consciente de que la comunidad LGBTQ+ mundial es sensible a los temas que pueden afectarles. Por ello, lleva a cabo diversas estrategias, como el *queerbaiting*, para captar un público más amplio de personas que quieran romper con lo heteronormativo. El *queerbaiting* puede definirse como la práctica de atraer la atención de un público queer en torno a una historia que presenta tensión sexual o un romance entre personas del mismo sexo sin que evolucione hacia una relación de este tipo. A menudo se basa en la subjetividad del espectador.

C. TROISIÈME PARTIE : ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE DISTINTAS MINORÍAS EN DOS PRODUCCIONES ULTRACONTEMPORÁNEAS DE NETFLIX

1. Corpus de estudio

El corpus está constituido por una selección de producciones españolas producidas y emitidas en Netflix, a partir de 2017, en las cuales se estudiará en las siguientes líneas, la representación de distintas minorías. En la España del siglo XX, la población no heteronormativa vivía su sexualidad en secreto por temor a represalias penales o morales. En consecuencia, no eran muy visibles en la sociedad y apenas estaban representadas en el audiovisual español. Hoy existe un verdadero esfuerzo para dar visibilidad a estas minorías que antes eran totalmente negadas. Desde su repentina expansión, la empresa Netflix ha sacado a la luz nuevos métodos de consumo y se ha convertido en el líder mundial del vídeo a la carta. Todas son producciones con una visión ultratemporáneas que, sin embargo, toman prestados elementos sociohistóricos del siglo XX en España. Además, tras haber tratado el tema de la homosexualidad masculina en la primera parte, parece oportuno analizar otras dos ramas de la comunidad LGBTQIA+: la homosexualidad femenina y la transidentidad.

Series analizadas	Media, años de emisión
1. Las chicas del cable	Netflix, 2017-2020
2. Elisa y Marcela	Netflix, 2019

Fuente: elaboración propia

a) Elisa y Marcela

Película	<i>Elisa y Marcela</i>
Plataforma:	Netflix.
Nacionalidad:	Española
Creada por:	Isabel Coixet.
Localización	Galicia, España
Duración:	118 minutos.
Actores principales:	Greta Fernández (Marcela Gracia Ibeas), Natalia de Molina (Elisa Sánchez Loriga), Francesc Orella (el padre de Marcela), María Pujalte (la madre de Marcela), entre otros.

Fuente: elaboración propia

Elisa y Marcela es una película inspirada de una historia real. El filme retrata la historia del primer matrimonio homosexual en España, que tuvo lugar el 8 de junio de 1901 entre Marcela Ibeas y Elisa Sánchez Loriga en A Coruña, Galicia. La historia de amor comienza cuando Marcela ingresa en un convento. Elisa la ayudará a integrarse y desde entonces se harán amigas y desarrollan sentimientos más que amistosos más tarde. El padre de Marcela se dará cuenta de ello y decidirá enviar a su hija a Madrid para alejarla de cualquier perversión. Unos años más tarde, las jóvenes se reencontrarán en Galicia y se instalarán juntas para vivir su historia de amor. Pero los ciudadanos de su pueblo las juzgarán disidentes y ajenas a los cánones de la época, lo que los llevará a reprender a las dos mujeres. Para remediarlo, Elisa cogerá la apariencia de su difunto primo Mario y conseguirá casarse con Elisa en una iglesia, el 8 de junio de 1901. No obstante, su secreto será revelado en público. La pareja se verá obligada a abandonar España y refugiarse en Oporto (Portugal), donde su pasado les alcanzará y enviará a la pareja a prisión, a petición del tribunal de A Coruña. Sin embargo, la historia se difundirá en Portugal, sobre todo porque Marcela dará a luz a su hija Ana en la cárcel. Estos hechos liberarán a las amantes, permitiéndoles exiliarse definitivamente a Argentina, al precio de abandonar a Ana, pero con la libertad de amar. Los últimos minutos de la película están dedicados a carteles que indican elementos sociohistóricos, como la legalización del matrimonio gay en España en 2005, que, en el momento del estreno de la película, sólo era legal en veinticinco países del mundo. A modo de comparación, el 7 de diciembre de 2021 Chile se convirtió en el trigésimo primer país del mundo en legalizar el matrimonio para todos. El espectador también está informado de que, cuando se estrenó la película, la homosexualidad estaba castigada en setenta y dos países, y que, en catorce de ellos, ser homosexual estaba castigado con catorce años de prisión o hasta la cadena perpetua. Desde el estreno de la película, se ha producido una ligera mejora, ya que ahora la pena de muerte sólo está prevista en once países (Arabia Saudí, Brunéi, Irán, Mauritania, Nigeria, Yemen, Afganistán, Emiratos Árabes Unidos, Qatar, Pakistán y Somalia), y se sanciona en un total de sesenta y nueve países, según datos recogidos por *inegalities.fr*. A título informativo, la Organización Mundial de la Salud (OMS) eliminó la homosexualidad de la lista de enfermedades mentales el 17 de mayo de 1990, y no fue hasta 2018 cuando eliminó la transexualidad de dicha lista.

b) Las chicas del cable

Serie	<i>Las chicas del cable</i>
Plataforma:	Netflix.
Nacionalidad:	Española.
Creada por:	Gema R. Neira, Ramón Campos, Teresa Fernández-Valdés.
Localización	Madrid, España.
Duración de los capítulos:	Entre 35 y 40 minutos.
Temporada 1:	8 capítulos, estrenada el 28 de abril de 2017 en Netflix.
Temporada 2:	8 capítulos, estrenada el 25 de diciembre de 2017 en Netflix.
Temporada 3:	8 capítulos, estrenada el 7 de septiembre de 2018 en Netflix.
Temporada 4:	8 capítulos, estrenada el 9 de agosto de 2019 en Netflix.
Temporada 5:	10 capítulos, estrenada en dos partes: el 14 de febrero de 2020 y el 3 de julio de 2020, ambas en Netflix.
Actores principales:	Blanca Suárez (Lidia Aguilar Dávila), Maggie Civantos (Angeles Vidal), Ana Fernández (Carlota Rodríguez de Senillosa), Nadia de Santiago (María “Marga” Suárez), Ana María Polvorosa (Sara Millán o Óscar Ruiz), entre otros.

Fuente: elaboración propia

Compuesta por cuarenta y dos capítulos, la serie recorrerá diferentes épocas de España, desde los años 20 hasta 1939. En el nacimiento de una nueva compañía telefónica en Madrid, Alba Romero Méndez pagará el precio de su libertad tras ser incriminada por el inspector Beltrán. Su tarea será robar una gran suma de dinero a la empresa dirigida por Francisco Gómez y Carlos Cifuentes. Para llevar a cabo esta misión, cambiará su identidad por la de Lidia Aguilar Dávila y conseguirá que la contraten como operadora. En esta empresa de telecomunicaciones nacerá una gran amistad, con Ángeles Vidal, Marga Suárez y Carlota Rodríguez de Senillosa, las chicas del cable. La serie seguirá la vida de estas cuatro protagonistas, explorando su condición de mujeres y ofreciendo un panorama histórico y sociológico de la sociedad de la época. En la primera temporada, descubriremos a Sara Millán, o mejor dicho a Óscar Ruiz, un personaje transidentitario que nos interesará en las siguientes páginas. A lo largo de las temporadas, Sara tomará conciencia de su identidad y, ayudada por su querida Carlota, la aceptará y la vivirá en el espacio público.

2. La representación de las minorías en el corpus de estudio

Como hemos dicho, el corpus pone en evidencia a las minorías en una España donde vivir la diferencia en secreto estaba a la orden del día, y donde su representación en el panorama audiovisual era estereotipada o inexistente. Para ello, proponemos ver la representación de dos minorías representadas en el corpus seleccionado: el personaje de Sara Millán o Óscar Ruiz a través de su transidentidad en *Las chicas del cable*, en la España de los años 20 y la relación lésbica de Elisa y Marcela en la película *Elisa y Marcela*, en la España de 1901.

a) Ser lesbiana a principio del siglo XX en *Elisa y Marcela*

Como se ha mencionado anteriormente, *Elisa y Marcela* es una película que cuenta la historia del primer matrimonio de lesbianas en España, en 1901, que no fue anulado por la Iglesia. La película se presentó en la Berlinale de 2019, la 69ª edición del Festival Internacional de Cine de Berlín. Podemos dar las gracias a Netflix por dar visibilidad una vez más a una minoría, porque sin la plataforma, la película probablemente no habría existido. Decíamos más arriba que el liderazgo del vídeo bajo demanda ha permitido nuevas y más libres creaciones, podemos decir que *Elisa y Marcela* es un ejemplo de ello, como recuerda Isabel Coixet en una entrevista:

He intentado hacer esta película durante muchísimos años, y ha pasado por muchas fases. Parecía que se hacía, luego la financiación se caía y finalmente gracias a su intervención la película existe. Netflix está financiando a grandes directores del mundo y una de sus grandes bazas es el respeto que tienen por el autor. Esto es algo que no he encontrado tan a menudo en mi larga experiencia (Usi 2019).

En las próximas líneas nos proponemos estudiar la evolución de la relación lésbica de las dos protagonistas, primero en el espacio privado, lo íntimo y segundo en el espacio público, cuando la sociedad, fuertemente marcada por el dogma católico, se involucra.

Marcela Gracia Ibeas y Elisa Sánchez Loriga se conocen en 1898 (6:30), en un colegio de monjas, que es también convento, en A Coruña. Marcela es una nueva estudiante que llega al convento, empapada por la lluvia. Su primer contacto físico con Elisa se producirá cuando la segunda la tome bajo su protección y la acompañe a secarse antes de conducirla a su clase (8:25). El espectador no tarda en darse cuenta de que se ha creado una química entre las chicas cuando, al día siguiente, Marcela, al despertarse, se imagina cómo va a saludar a Elisa (15:25). A partir de ahí, se desarrollan algo más que sentimientos amistosos. Las chicas explorarán otro momento íntimo, cuando Elisa vuelva a secar a Marcela (16:30). Este pasaje confirma una idea

que aclararemos aquí, la de las escenas íntimas que se desarrollan por el momento en un ámbito privado, oculto a la vista. Por lo tanto, desde los primeros minutos de la película, podemos adivinar que los lugares jugarán un papel importante en la evolución de su relación. Hay que recordar que, aunque en aquella época no existía una ley directa contra los homosexuales (Vázquez García 2001), la sociedad era hostil hacia esta minoría. En la película, la relación entre Elisa y Marcela se desarrollará fuera del convento, pasando cada vez más tiempo juntas, como en la secuencia en la que las jóvenes dan primero un paseo, antes de contarse sus sueños y darse un baño en el mar cogidas de la mano (26:35). Es en esta secuencia cuando Elisa revela por primera vez sus profundos sentimientos, verbalizando su sueño con Marcela. Se puede decir que su relación empezará a ser oficial a sus ojos, cuando Elisa lleve a Marcela a su casa. Marcela besa a Elisa en la mejilla justo antes de separarse (31:45). El argumento de que la sociedad de la época no era muy abierta ya se ha comentado anteriormente, y está representado en particular por el padre de Elisa, que, sospechando una complicidad más que amistosa entre las futuras profesoras, tratará de impedir que se vean (32:30). Cuando Elisa visita a su futura esposa en su casa para darle los deberes, su padre se enterará de su venida y le pedirá que se vaya. Los padres de Marcela decidirán enviar a su hija a otro colegio en Madrid, para que se convierta en maestra, según la razón oficial, pero sin duda para alejarla de cualquier “perversión” contraria a las normas sociales de la época. Esto no impide que las dos jóvenes mantengan el contacto, enviándose cartas con expresiones de afecto y pruebas de amor (39:55): “Te quiero mucho, Elisa”.

Tras esta secuencia, la película nos traslada a 1901, en Couso, Galicia, mediante una elipsis temporal. Vemos a las dos jóvenes que se han convertido en maestras de escuela a 10 kilómetros de sus respectivos pueblos. Tras su reencuentro, se van a vivir juntas (41:45), se besan en la boca y tienen sexo juntas (42:50). Esta secuencia hace que su unión vuelva a ser oficial en el espacio privado, tras su separación. Las jóvenes vivirán su romance en secreto, hasta que su proximidad sea advertida por los habitantes del pueblo. Pero algo ocurre para que la pareja viva su romance en el espacio público, sin problemas como ya hemos visto (54:02), al enterarse Elisa de que su primo Mario falleció. Sin embargo, los rumores seguirán corriendo por el pueblo y alcanzarán su punto álgido. Ambas pagarán el precio: Marcela descubrirá que los habitantes han decidido retirar a sus hijos de la escuela (1:19:20), Elisa caerá en una emboscada y será apedreada en el bosque (1:02:30). A partir de aquí, la noción de cerrazón por parte de la sociedad que mencionábamos antes es más que evidente en la película, no solo por el padre de Marcela, sino directamente con los ciudadanos. Pero a pesar de todo, la pareja se mostrará inteligente para continuar su romance en secreto. Elisa adoptará la apariencia de su

primo Mario y Marcela contará al pueblo que Elisa se ha ido a visitar a su familia a La Habana (1:06:10). Marcela llegará incluso a acostarse con Andrés, un leñador, del que finalmente se quedará embarazada. Luego, Elisa volverá al pueblo, disfrazada de Mario (1:09:05) e irá a la Iglesia de San Jorge, A Coruña (1:10:07) a pedir el bautismo para casarse con Marcela. El 8 de junio de 1901 (1:11:15), el sacerdote celebrará la unión religiosa entre Mario (Elisa) y su amada. Pero su romance se pone de nuevo a prueba cuando los padres de Marcela y un médico lleguen para comprobar los rumores (1:14:00), sin embargo, no les dejará entrar en la casa. Podemos decir que su estrategia no funcionará como esperaban, ya que los aldeanos las atacarán de nuevo (1:17:15), y lanzarán piedras contra su casa, tratándolas de rameras. Esta secuencia, extremadamente violenta, muestra de nuevo que la sociedad de la época aún no estaba preparada para dejar que dos homosexuales vivieran juntas. También se puede analizar otro aspecto de la sociedad, que es muy religiosa, creyente y practicante, cuando Mario queda atrapado en la casa del desacreditado sacerdote que celebró la unión de la pareja, y le obliga a ser examinado por un médico (1:19:45). El eclesiástico obtendrá, sin embargo, respuesta a sus preguntas y la prensa recogerá la historia por lo que las jóvenes decidirán exiliarse a Oporto (Portugal) en diciembre de 1901, empujadas por una sociedad que rechaza su no heteronormatividad (1:22:50).

Allí, su relación dará un nuevo giro cuando su pasado les alcance. El gobierno portugués detendrá a la pareja (1:25:45), a petición del tribunal de A Coruña, por blasfemia, travestismo y falsificación de documentos. Si fueran devueltos a España, se enfrentarían a veinte años de prisión. Estos cargos vuelven a ofrecer una imagen de la sociedad española de principios del siglo XX. En aquella época, la blasfemia se definía como un acto contrario a la moral y las buenas costumbres. Las multas estaban previstas y podían llegar a las quinientas pesetas, como recuerda Salinas Quijada (Salinas Quijada: 1958).

En este caso, la pena fue conforme al artículo 22 de la Ley de 29 de agosto de 1882 [...], sino como acto contrario a la moral y decencia pública, invistiéndoles de la facultad de imponer multas hasta de quinientas pesetas. Así vino a interpretarse por el Real Decreto decidiendo competencia de 15 de noviembre de 1895.

Entendemos que el dominio de la Iglesia sobre la sociedad la llevó a ser cerrada. En Portugal, la historia de las amantes, mientras están encarceladas, se hará pública (1:35:50) y las dos lograrán crear una ola de solidaridad tras ellas (1:36:14). Cuando el gobernador se entere de su historia, decidirá indultarlos (1:39:00).

En la cárcel, Marcela dará a luz a Ana (1:37:20) con la ayuda de Flor, la enfermera de la prisión. Pero la recién nacida no tardará en enfermar debido a las difíciles condiciones de vida en la prisión. Flor logrará salvarle de la neumonía, al acoger la madre y su hija en su casa (1:41:45). Finalmente, el fiscal Alcaide, marido de Flor, anunciará la liberación de la pareja. Pero para vivir su romance con Elisa y no tener que revivir lo que pasaron, Marcela abandonará a Ana y la confiará a Flor y Alcaide (1:48:20) antes de exiliarse con Elisa a Argentina. El final de la película se sitúa en ese país, en 1925, (1:58:00), con Marcela envejecida junto a su hija Ana, que ha venido a visitarla en busca de respuestas a su abandono. “¿Valió la pena?” le preguntó a su madre, refiriéndose al matrimonio, la cárcel y las burlas. Su pregunta, sin embargo, seguirá sin respuesta. Desde el punto de vista del espectador, podemos decir que sí, que valió la pena, porque el amor entre Elisa y Marcela sobrevivió a tantas barreras y dificultades, y no hubiera sido posible quedarse en Portugal y arriesgarse a ser extraditadas a Galicia. En definitiva, su romance estuvo marcado por la falta de límites entre el círculo privado y el público, y les causó problemas. Pero su amor habrá traspasado las barreras interpuestas en su bienestar, ya que se encontrarán al final, las dos, en Argentina, ambos.

b) Ser trans en la España de los años 20 a través de Óscar Ruiz en *Las chicas del cable*

Aunque *Las chicas del cable* no oculta su compromiso con los derechos de las mujeres, también retrata otras causas, como la identidad trans a través del personaje de Óscar Ruiz (Sara Millán), y la bisexualidad a través de Carlota, así como la forma en que las identidades no heteronormativas eran percibidas en la época en la que se sitúa la diégesis como enfermedades que necesitan ser curadas. Como se ha mencionado anteriormente, *Las chicas del cable* reivindica la presencia de ciudadanos trans en la España de los años 20 a través del personaje de Óscar (Sara). Su identidad se revela durante las dos primeras temporadas de la serie y la afirmación de su condición transidentitaria evoluciona a lo largo de los capítulos, pues en estos conocemos: la situación inicial, el elemento perturbador, los giros, el desenlace y la situación final. Antes de analizar la evolución del personaje de Sara, es importante recordar que la serie es puramente ficticia, como revelaron los guionistas en una entrevista al diario *La Vanguardia*, al hablar de la bisexualidad de Carlota: “Los guionistas de *Las chicas del cable* [...] no se inspiraron en ninguna mujer en particular para escribir el personaje de Ana Fernández (“analizamos cuales eran las dificultades de las mujeres en la sociedad y esta era una de ellas”, nos ha explicado Ramón Campos)” (Solà Gimferrer 2017).

Conocemos a Sara desde el primer capítulo (capítulo 1: “Los sueños”, 5:55), donde celebra una reunión para contratar a nuevas telefonistas. Como supervisora, pronto muestra una faceta de su personalidad intransigente (9:35), cuando Lidia, Carlota y Marga llegan tarde a las pruebas de selección. Pero con la ayuda de la operadora Ángeles, Sara será comprensiva y dejará que las tres mujeres hagan las pruebas. Para entender la evolución de su transidentidad, es necesario explicar que tiene una relación más que profesional con Carlota, desde el capítulo tres. La situación inicial comienza cuando Sara se ofrece a ayudar a Carlota a organizar una fiesta de despedida para Ángeles, que ha sido obligada a dimitir por su marido (capítulo 3: “Las mentiras”, 10:00). De este episodio se desprende que siente algo por Carlota, ofreciéndole ser la espía de la familia Cifuentes para ayudarla a conservar su trabajo y, sobre todo, para mantenerla cerca de ella, ya que su padre, representante de los militares conservadores de la época, no acepta que su hija pueda emanciparse. Durante la fiesta de despedida, el romance entre Sara y Carlota se hace oficial a sus ojos, cuando la supervisora inmoviliza a Carlota contra la pared y le hace entender que le gusta: en este momento se besan por primera vez (53:20). En el capítulo cuatro (capítulo 4: “Los sentimientos”, 14:23), Carlota comienza a sentir una verdadera atracción por su supervisora, teniendo un sueño erótico con ella, y lo hace realidad besando a Sara por propia voluntad (46:35).

Se puede decir que, en la serie, el personaje de Sara comienza a afirmar su diferencia a partir del capítulo diez (capítulo 10: “El pacto”, 39:00). En ese momento, disfrazada de Mario (el difunto marido de Ángeles), coge un tren y deja en él, el sombrero de Mario para que parezca que ha huido de la ciudad, con el fin de ayudar a las cuatro telefonistas, que pueden ser acusadas de asesinato. Esta escena es el elemento disruptivo en la construcción de su transidentidad, refrendada por sus propias palabras en el capítulo doce. En el capítulo once, Carlota empieza a sospechar de su amada. Se entera de que Sara tiene una cita con un tal Óscar Ruiz, pero tras seguirlo se da cuenta de que esa persona no es otra que Sara vestida de hombre (capítulo 11: “Los celos”, 44:10). Más tarde (capítulo 12: “La culpa”, 3:09), Sara le explica a Carlota que siempre se ha sentido incómoda en su cuerpo y que su padre le pegaba por ello, como se puede ver en la transcripción de sus palabras:

Me gusta sentir que soy otra persona. El otro día, en la estación, cuando me vestí de Mario, reviví un capítulo de mi vida que llevo años intentando borrar. Cuando era pequeña, acostumbraba a quitarle la ropa a mis hermanos para salir a la calle y vestirme de chico. Un día mi padre me vio, y no le dio mayor importancia. Pero lo que para él fue una anécdota, para mí se repitió una y otra vez. Me amenazó con que dejara de hacerlo porque empezaba haber habladurías, pero yo no le hice caso. Un día me enfrenté a él. Le dije cómo me sentía. Un hombre encerrado en el cuerpo de una mujer. Me pegó una paliza tremenda. Me dijo que estaba enferma. Y me hizo jurar que no volvería a hacerlo jamás. Yo conseguí para mis impulsos por miedo a

mi padre, pero ahora él ya no está. [...] Yo... Yo siempre he sabido que había algo distinto en mí, algo que estaba desordenado, y por más que intente tapanlo, es que no puedo controlarlo. Cada vez que me miro al espejo, desnuda, no me gusta lo que veo. Me doy vergüenza. Carlota... Carlota, por favor, tienes que ayudarme. Por favor...

Esta transcripción pone de manifiesto el deseo de Sara de borrar su pasado por el trauma psicológico y físico que le infligió su padre cuando era niña. También revela una falta de conciencia de sí misma, juzgando que algo en su interior estaba desordenado y hablando de vergüenza al mirarse desnuda en el espejo. El uso de una obligación personal en el discurso “Carlota, por favor, tienes que ayudarme” justifica así nuestro argumento “disruptivo”, entendiendo que Sara está poniendo en palabras por primera vez sus sentimientos, su incomodidad por estar en un cuerpo de mujer, provocado por el disfraz de Mario, que le ha devuelto los deseos del pasado.

El proceso de afirmación de su transidentidad da más vueltas en el capítulo doce, cuando Sara es despedida de la compañía telefónica tras incumplir las nuevas normas. Pero las operadoras deciden rebelarse contra esas normas y consiguen suprimirlas, así como reincorporar a Sara como telefonista. Luego, Carlota acude a darle la noticia (capítulo 13: “Los secretos”, 7:45), pero su desilusión se hará sentir cuando su amante se niegue a volver a la compañía telefónica. Sara le expresará sus sentimientos, diciéndole que ha encontrado un médico, el Dr. Longoria, que trata, citamos, “casos como el mío”, ante su necesidad de entender quién es. Carlota intenta hacerla entrar en razón, recordándole que los médicos sólo tratan enfermedades, diciéndole que ella no tiene ninguna. Carlota acepta la decisión de Sara a regañadientes y la acompaña a un sanatorio.

El desenlace de la constatación de Sara de que no tiene una enfermedad se producirá en el capítulo trece. Antes de que comience su internamiento, Sara habla con el médico en su habitación y finalmente descubre que no tendrá las respuestas a sus preguntas, pero que será “curada” por su diferencia. Intentará escapar, pero sin éxito (13:56). Recibirá un tratamiento brutal en un intento de “curarla” (26:33), empezando por un baño forzado lleno de hielo y agua helada. Quiriendo salir del hospital, consigue contactar con Carlota por teléfono, infringiendo las normas del hospital. Le pide que la ayude a escapar (34:13). Las chicas del cable consiguen salvarla y hacer que se vaya (43:09). Por lo tanto, estamos hablando de un desenlace, ya que se habrá dado cuenta de que no está enferma, sino que su identidad de género simplemente no se ajusta a los cánones sociales de la época. Como recuerda Pere Solà Gimferrer, en 1928 el código penal preveía los delitos contra el pudor entre mujeres, con multas de mil a diez mil pesetas, con la prohibición de ejercer cargos públicos (Pere Solà Gimferrer 2017):

En los delitos deshonestos sin publicidad ni escándalo entre hembras, bastara la denuncia de cualquiera de ellas, y si se realizan con publicidad o producen escándalo, la de cualquier persona. En los cometidos entre hombres se procederá de oficio”, decía el artículo 616 introducido bajo el reinado de Alfonso XIII y con Primo de Rivera al mando del gobierno dictatorial.

La afirmación de su identidad se expresa así al darse cuenta Sara de que su diferencia no la convierte en una desviada social a pesar del código penal vigente en la época. Sin embargo, no se dio cuenta hasta que se sometió al tratamiento.

El espectador tiene que esperar hasta el capítulo dieciséis para que Sara verbalice que no es una desviada, que es un ser humano de pleno derecho como los demás y, por tanto, asume quién es (capítulo 16: “La inocencia”, 39:40). Cuando sale de la habitación del hospital donde están Carlota y Miguel, se cruza con Paloma, la hija del doctor Longoria, que trabajaba en el sanatorio. La hija del verdugo vino a hablar con ella, diciéndole que ella también se siente diferente, que siempre había sentido que vivía en el cuerpo equivocado, y que nunca tuvo miedo de decirlo, pero que su padre no lo aceptaba. Su padre intentó a toda costa convertirla en la mujer que él quería que fuera, obligándola a trabajar en el sanatorio, porque según él, el mejor tratamiento para evitar la reincidencia era ver sufrir a los demás pacientes. Sara intentará hacer entrar en razón a Paloma, diciéndole que luche por su respeto porque si no lo hace, nadie lo hará. Paloma responde positivamente y le dice que se mudará pronto a Berlín, donde hay una comunidad de personas trans que viven libremente. Sara querrá hacer lo mismo, para vivir su vida como un hombre (28:06), con Carlota, pero esta se negará, diciendo que no debe huir y actuar como una víctima, y le ofrecerá otra alternativa: iniciar una revolución sexual en el país, fundando la primera organización por la libertad sexual en España. Llamaron a esta asociación “Las Violetas” y la financiaron con el seguro de vida que Carlota recibió de su padre. A partir del capítulo dieciséis, Sara acepta su no-heteronormatividad y la desarrolla en los demás episodios. Por ejemplo, cuando ella y Carlota hablan de Óscar Ruiz, su nueva identidad (capítulo 17: “El tiempo”, 36:25). A partir del capítulo diecinueve, vemos la progresión de Óscar en su forma masculina, primero en el ámbito privado, entre la pareja, (capítulo 19: “La verdad”, 3:35, capítulo 21: “El pecado”, 4:08) e incluso cuando le hará pensar en casarse con él (capítulo 24: El destino, 36:50). La afirmación de su transidentidad en la esfera pública no se produce hasta el capítulo veinticinco, ambientado en 1931, cuando se ve a Óscar vestido de hombre durante la fiesta en honor de Carlota, candidata a la alcaldía de Madrid (capítulo 25: La igualdad, 00:38), o durante el reencuentro de las telefónicas durante la Guerra Civil (capítulo 33: La guerra, 11:55).

II. PARTIE DIDACTIQUE

A. PREMIÈRE PARTIE : PRÉSENTATION DE LA SÉQUENCE PÉDAGOGIQUE ET DES DOCUMENTS AUTHENTIQUES RETENUS.

1. Présentation de la séquence

La séquence pédagogique que nous proposerons s'orientera pour le cycle terminal de la voie générale et technologique. On s'appuiera pour cela sur le cadre programmatique de ce cycle, à savoir « Gestes fondateurs et mondes en mouvement », ce qui nous amènera à étudier l'axe « Espace privé et espace public » sous la thématique suivante : « *Vivir en España durante el siglo XX y formar parte de la comunidad LGBTQIA+* ».

Cette séquence est composée de la bande annonce du film *Elisa y Marcela*, d'un poème d'Antonio Machado intitulé *El crimen fue en Granada*, de deux planches extraites du roman graphique *El Violeta* (2018), des auteurs Marina Cochet, Juan Sepúlveda Sanchis et Antonio Santos Mercero, puis de la photographie prise le 25 juin 1978 par Chema Conesa lors de la célébration de la Journée internationale de libération gay à Madrid. Tous les documents permettent d'établir une chronologie sur la réception de la non-hétéronormativité dans l'espace public espagnol, au cours du XXe siècle. C'est d'ailleurs le principal point qui justifie l'ordre des documents. Comme nous le verrons, le premier document permet de travailler la réception d'une relation lesbienne au début du XXe siècle, le deuxième document permet d'aborder l'assassinat d'une figure littéraire espagnole, en 1936, le troisième document vient à parler de la répression sous le franquisme, et le quatrième document permet de finir la séquence sur une note positive, en montrant que malgré tous ces obstacles, la communauté a finalement pu manifester dans l'espace public pour revendiquer ses droits en 1978.

En ce qui concerne la progression annuelle, elle serait proposée après une autre qui nous aurait permis de travailler l'axe « Territoire et Mémoire », afin de balayer les principaux points de la Guerre Civile et du franquisme. Cela permettrait d'ailleurs d'anticiper les difficultés d'ordre culturel des élèves quant à l'étude des documents 2 et 3. Aussi, nous ferions en sorte que la séquence soit soumise aux élèves au cours du deuxième semestre, car elle nécessite une réelle maturité. De plus, le projet de fin de séquence devra être réalisé pour le 17 mai, journée internationale contre l'homophobie, la transphobie et la biphobie.

2. Présentation des documents

a) Bande-annonce de *Elisa y Marcela*

Le document audiovisuel est la bande annonce parue en 2019 sur la chaîne YouTube du groupe Netflix Latinoamérica du film *Elisa y Marcela*. Pour rappel, le film est une production d'Isabel Coixet distribué sur la plateforme Netflix en 2019. Il fut présenté lors de la Berlinale 2019, la 69e édition du festival international du film de Berlin. Il se base sur les figures d'Elisa Sánchez Loriga et Marcela Gracia Ibeas, deux étudiantes qui, en 1898 tombent amoureuses dans un couvent en Galice. Elles réussiront à se marier à l'Église en montant un stratagème, puisque le mariage homosexuel religieux n'était pas accepté à l'époque. Pour parvenir à leur but, Elisa prendra l'apparence d'un homme, celui de son défunt cousin Mario. Lorsque leur secret commencera à être dévoilé, elles s'exileront, poussées par une société menaçante. La bande-annonce compte cinq mouvements qui permettent de retracer l'histoire des jeunes amantes. Le premier mouvement (0:00-0:24) vient présenter les deux protagonistes, par l'échange de lettres pour se donner des nouvelles et la remémoration de souvenirs communs. Le second mouvement (0:24-0:43) donne des éléments sur l'intrigue du film, en montrant le père violent de Marcela qui enverra sa fille étudier à Madrid pour l'éloigner d'Elisa. Le troisième mouvement (0:43-0:59) offre au spectateur des indices sur le déroulement des événements historiques du film, en montrant le stratagème du couple qui parviendra à se marier à l'Église. Le quatrième mouvement (0:59-1:27) délivre le message du film, celui de la société espagnole de l'époque, menaçante et peu ouverte d'esprit quant à la question de l'homosexualité. Enfin, le cinquième mouvement (1:27-1:35) ouvre la parenthèse sur la suite de la relation lesbienne d'Elisa et Marcela, laissant le spectateur en haleine et lui donnant les informations permettant de voir le film.

Comme nous le disions, le premier mouvement permet d'introduire l'identité d'Elisa et de Marcela à travers la portée historique du film. Pour y parvenir, un intertitre est intégré au montage, précisant que la production est inspirée d'une histoire vraie. Afin de plonger le spectateur dans l'histoire des jeunes amantes, on les voit communiquer l'une avec l'autre, dans un fond noir où seule leur représentation physique est perceptible. Elles regardent d'ailleurs la caméra, laissant la sensation que nous, spectateurs, sommes là pour écouter leur histoire. Cette sensation est renforcée par l'angle de prise de vue normal, nous plaçant à la même hauteur que les protagonistes. Pendant la récitation de passages de leur lettre, on relève une succession de souvenirs d'elles, rendus possibles grâce à deux types de transitions : des fondus au noir (assombrissement de l'écran ouvrant sur l'image suivante) et des *cuts* (passage d'un plan à

l'autre). Les fondus au noir, lorsqu'on connaît le film, viennent rappeler les souvenirs lointains, ceux des premiers temps de leur relation. Ils ont donc une valeur temporelle. Les *cuts* quant à eux servent à montrer l'intimité profonde du couple, notamment par l'insert d'une scène où les protagonistes font l'amour. La transition entre le premier mouvement et le second mouvement se fait au moyen d'un *cut*. On passe d'un très gros plan (les sourires des deux femmes) à un plan moyen (filmant Elisa depuis la fenêtre de la maison de Marcela). Ce mouvement met en exergue la société peureuse d'une relation homosexuelle qui cherchera à éloigner toute forme de ce qui était considéré comme de la perversion, à travers le personnage du père violent de Marcela. Pour en arriver à cette sensation, un choix technique a été fait, celui de plans moyens où l'on voit un échange violent entre le père et sa fille. Ce plan de caméra dramatique, narre avec perfection l'action qui se déroule et l'expression d'une société fermée d'esprit. Ce fait est d'ailleurs accompagné par la musique extradiégétique d'intensité dramatique. Le troisième mouvement s'ouvre par une transition en noir, présentant les femmes réunies en Galice. La transition est accompagnée par le début d'une nouvelle musique extradiégétique offrant plus de rythme lors du visionnage. Elle complète ainsi la succession de plans sur les villageois et le couple. Ce rythme permet de montrer la nécessité du couple, à vouloir se marier au plus vite pour stopper la répression du village envers elles. Le quatrième mouvement commence avec un *cut* accompagné d'un son intradiégétique, celui du frappement à une porte. Il s'agit des parents de Marcela, venus avec un médecin pour rencontrer son mari. Ce mouvement, comme nous le disions plus haut, permet de prendre conscience du message du film, celui d'une société qui a poussé les femmes à subir leur relation amoureuse. Pour accentuer cet effet, on retrouve une nouvelle succession d'images aux transitions *cuts* (on peut citer par exemple la scène où les officiers portugais viennent arrêter les femmes...). La société a poussé les jeunes femmes à se dire que vivre en prison leur serait plus bénéfique que d'affronter ce qu'elles qualifient de phénomène de foire. Pour le mettre en évidence, la caméra bouge notamment au moyen d'un travelling qui accompagne la colère des villageois. Le dernier mouvement est déclenché par un *cut* et le son intradiégétique de la prise d'une photo du couple dans la prison. Il sert à donner envie au spectateur de connaître la réponse à la question d'Élisa (« Et maintenant, que va-t-il se passer ? »). Le spectateur est laissé dans le suspense. Pour connaître la réponse, il est invité au moyen d'intertitres à retrouver le film *Elisa et Marcela* sur Netflix et dans certains cinémas.

En conclusion, ce document audiovisuel permet d'apprécier l'histoire d'Elisa Sánchez Loriga et Marcela Gracia Ibeas, et de voir comment la société, fortement influencée par la religion, n'était pas prête à laisser vivre deux femmes dans l'espace public au début du XXe siècle. En respectant les codes d'une bande annonce, Isabel Coixet permet de faire accrocher le

spectateur à l'histoire et lui donne envie d'en connaître plus. La bande-annonce permet ainsi de visibiliser la communauté LGBTQIA+ au début du XXe siècle, en les sensibilisant au rejet qu'elle a subi.

b) Poème *El crimen fue en Granada* de Antonio Machado

Le poème *El crimen fue en Granada* est extrait d'*Obras Completas* (1998) de l'éditeur Biblioteca Nueva. Il a été écrit par Antonio Machado (1875-1939), le plus jeune poète de la Génération de 98. À travers ce poème, il rend hommage au poète et dramaturge Federico García Lorca (1898-1936), fusillé à Grenade par les troupes franquistes au cours de la Guerre Civile espagnole (1936-1939) pour son homosexualité, ses idées socialistes et sa franc-maçonnerie, comme le souligne l'article de presse tiré d'*El Confidencial* : « Un informe de 1965 de la Jefatura Superior de Policía de Granada revela que Federico García Lorca fue asesinado junto a otra persona y define al poeta como “socialista y masón”, a la vez que le atribuye “prácticas de homosexualismo”. » (El Confidencial 2015). L'œuvre est composée de 38 vers aux rimes d'assauts et aux prédominances heptasyllabiques et hendécasyllabiques. En espagnol, on pourra aussi parler de *silva arromanzada*, typique de la Génération de 98 et du propre Antonio Machado, qui se caractérise par des vers *imparisílabicos* (*de arte menor y de arte mayor*). Elle est divisée en trois parties : « *I. El crimen* » (1-14), « *II. El poeta y la muerte* » (15-31), la troisième partie (32-38) n'a pas de titre. Dans le cadre de l'application didactique, nous ne retiendrions que la première partie pour l'exploiter avec les élèves, au vu de la complexité due à l'implicite, mais aussi car à elle seule, elle comporte tous les objectifs que nous nous fixerions de faire acquérir aux élèves.

Les quatre premiers vers de la première partie narrent le déroulement du crime. On note que le premier verbe dans le premier vers « *vio* » est conjugué au passé simple de l'indicatif, ce qui nous induit déjà, le désir de rendre hommage à García Lorca, décédé. La valeur du passé simple vient d'ailleurs confirmer ces dires, car il présente une action dans le passé ayant un début et une fin identifiable. L'esprit morbide peut aussi se lire au deuxième vers, lorsqu'on imagine que la longue route fait référence à la mort, puis au troisième vers avec l'adjectif « *frío* ». Au cinquième vers, la figure de Federico García Lorca est clairement identifiable, tout comme ses assassins, les troupes franquistes, induits implicitement par l'emploi de la troisième personne du pluriel au verbe tuer « *Mataron* » (v.5). Les coupables de l'assassinat du dramaturge sont à nouveau identifiés au septième vers « *El pelotón de verdugos* », en signalant qu'ils n'osèrent même pas regarder Federico García Lorca dans les yeux. Au dixième vers, une exclamation vient rompre le rythme : « *¡ni Dios te salva!* ». Celle-ci vient critiquer

l'appartenance religieuse des criminels, que l'on devine être les franquistes, soutenus par les plus conservateurs de l'époque comme l'Église. Ce n'est qu'au onzième vers que Federico sera annoncé officiellement mort et les caractéristiques que ce décès aura laissées sera exprimé au douzième vers, par le biais d'un parallélisme « sangre en la frente y plomo en las entrañas ». La première partie se termine par la répétition du nom propre « Granada », faisant bien entendu référence à la ville où a été fusillé le poète. D'ailleurs, cette répétition aux deux derniers vers, accentuée par l'exclamation « ¡pobre Granada! », vient renforcer le dramatisme qui émane de ce poème.

Ce poème illustre donc la mort de Federico García Lorca, notamment pour son homosexualité qui a été étalée dans l'espace public. L'œuvre permettrait ainsi de montrer aux élèves qu'à l'époque de la Guerre Civile, être homosexuel pouvait conduire à la mort par les franquistes.

c) **Planches extraites du roman graphique *El Violeta***

Le troisième document de notre séquence pédagogique est l'extrait de deux planches du roman graphique *El Violeta* (2018) de Marina Cochet, Juan Sepúlveda Sanchis et Antonio Santos Mercero. Il correspond aux pages 12 et 13 de ladite œuvre. *El Violeta* est un roman graphique qui traite de la persécution qu'on souffert les homosexuels durant le franquisme en Espagne, mettant en lumière le rejet de la société de l'époque et le traitement brutal qu'il leur était réservé dans des camps de concentrations pour homosexuels. À l'époque franquiste, être homosexuel était considéré comme un crime. L'homosexualité était donc illégale. Les pages retenues interviennent au début du roman, lorsque des policiers contrôlent un groupe supposés d'homosexuels dans un parc et se montrent violents envers eux. Ils joueront de leur autorité pour leur faire du mal et parvenir à arrêter Bruno et Julian. Une sensation de froideur accompagne la tragique scène de nuit, représentée grâce aux couleurs sombres (tonalités de bleu). L'atmosphère qui s'en dégage est angoissante : elle est renforcée par les expressions faciales des policiers qui se veulent méprisants et haineux, ainsi que celle des citoyens qui paraissent peureux.

Dans les deux premières vignettes, les policiers se présentent avec Bruno retenu, face à un groupe d'hommes dans un parc. Les forces de l'ordre leur ordonnent de s'asseoir sur un banc. Quand Julian, dans l'incompréhension leur demandera le pourquoi de ce contrôle (troisième vignette), il affrontera la colère et la force du policier (vignette 4). À partir de la septième vignette, les policiers demanderont à Bruno de vérifier l'identité des hommes. Lorsqu'il dira n'en connaître aucun (vignettes sept et huit), le policier lui ordonnera par l'emploi

de l'impératif (neuvième vignette) de vérifier ses dires, le soupçonnant de mentir. Les policiers suspectent en réalité que la bande d'homme soit allé au cinéma Ruzafa qu'ils qualifient de cinéma pour homosexuels, là où ils ont tendu un piège à Bruno précédemment. À la quinzième vignette, Bruno recevra un traitement brutal de la part de l'un des policiers, non satisfait des réponses de Bruno. Face à sa négation, il se prendra à nouveau un coup qui attisera la rage de Julian et ordonnera au policier de laisser Bruno tranquille. Les policiers prendront cette défense comme un aveux et embarqueront les deux protagonistes.

Pour accompagner l'atmosphère douloureuse de la scène représentée, le choix des couleurs froides a été fait. Les expressions des personnages et la violence des propos des policiers permettent d'ailleurs d'imaginer la société fermée de l'époque franquiste tout comme la peur de vivre sa sexualité dans l'espace public pour les homosexuels. Le roman graphique permet ainsi de visibiliser la communauté LGBTQIA+ au cours du franquisme, en les sensibilisant à l'homophobie que l'autorité étatique exerçait sur elle.

d) Photographie de Chema Conesa

Le quatrième document qui compose notre séquence est une photographie de Chema Conesa, prise le 25 juin 1978 à Madrid. Elle met en lumière la première célébration de la Journée internationale de libération gay dans la capitale par un groupe de transsexuels, brandissant des banderoles demandant l'abrogation de la loi *Peligrosidad et Rehabilitación Social* mise en place en 1970 durant la dernière étape du franquisme. La page web d'*El País*, nous apprend que, ce jour-là, plus de 7 000 personnes ont pris part à la manifestation convoquée par le Frente de Liberación Homosexual de Castilla (FLHC), qui a débuté à côté de la Torre de Valencia, dans la Calle O'Donnell, puis a suivi la Calle Méndez Pelayo jusqu'à Marino de Cavia. Le format de la photo en noir et blanc est horizontal et son angle de vue est naturel.

La photographie illustre un moment décisif et historique au XXe siècle en Espagne, lorsqu'une certaine communauté, longuement repoussée par la société et les institutions, obtient l'autorisation de manifester dans la capitale. C'est un exploit après tant d'années de privation des libertés. C'est la toute première manifestation en faveur des droits de la communauté LGBTQIA+ qui eut lieu à Barcelone en 1977, celle qui permit d'en faire une dans la capitale. Un an après la toute première, Ramón Linaza participe à la fondation du Front de la Libération Homosexuelle de Castille et obtient l'autorisation d'organiser la première manifestation à Madrid en faveur des droits de la communauté LGBTQIA+, notamment par la signature du socialiste Alonso Puerta, adjoint au maire. En première ligne, on retrouve deux personnages au point levé. L'un d'eux semble crier un slogan, chose typique des manifestations. On pourrait

imaginer que cette revendication est la verbalisation de ce qui est demandé dans les banderoles au-dessus des manifestants : l'abrogation de la loi sur la dangerosité et réhabilitation sociale approuvée par le régime franquiste le 5 août 1970. Cette dernière rendait illégale, entre autres, l'homosexualité et toute personne considérée comme moralement ou socialement dangereuse pour le régime. Elle prévoyait des sanctions allant de l'amende à cinq ans de prison ou de réhabilitation dans des centres psychiatriques prévus à cet effet. L'angle de prise de vue donne au spectateur l'impression d'être directement intégré à la manifestation, il l'incite donc à prendre parti pour la cause. L'espace hors-champ indique que la manifestation se déroule dans de bonnes conditions, en avançant. Cela permet de montrer que la communauté avance pour ses droits.

Ce qui est représenté dans la photographie participe ainsi à la libération de la parole à l'époque. De nos jours, la photographie fait figure de mémoire collective pour la communauté LGBTQIA+ en Espagne. La loi pour laquelle les manifestants demandaient l'abrogation ne sera toutefois pas abolie avant le 23 novembre 1995. On peut aussi dire que la photographie a une portée actualisante, car si l'Espagne s'est montrée comme progressiste en votant l'autorisation du mariage entre personnes du même sexe en 2005, la société dans laquelle évolue la communauté LGBTQIA+ peut encore se montrer virulente de nos jours. Cette œuvre permettra aux élèves d'apprécier une manière de revendiquer les droits de la communauté au cours du XXe siècle en Espagne dans l'espace public.

B. DEUXIÈME PARTIE : MISE EN OEUVRE PÉDAGOGIQUE.

1. Séance 1 (55 minutes) : bande-annonce de *Elisa y Marcela*.

Niveau	Classe de Terminale LVB, niveau B1 (utilisateur indépendant niveau seuil).		
Thématique de la séquence	<i>Vivir en la sociedad española durante el siglo XX y formar parte de la comunidad LGBTQIA+</i>		
Entrée culturelle	Gestes fondateurs et mondes en mouvement		
Axe	Espace privé et espace public		
Thématique de la séance	<i>Ser lesbiana a principios del siglo XX</i>		
Document authentique	Bande-annonce de <i>Elisa y Marcela</i> , 2019, Trailers In Spanish, https://www.youtube.com/watch?v=cj6Odx_ZW88		
Activités langagières	C.E – E.O.I – E.E		
Objectifs culturels	Objectifs pragmatiques	Objectifs linguistiques	
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Découvrir l’histoire d’Elisa et Marcela, premier couple lesbien à s’être marié en 1901 en Espagne ▪ Prendre conscience de la condition des homosexuels dans la société espagnole au début du XXe siècle 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Comprendre et analyser la bande-annonce d’un film ▪ Exprimer un goût en se justifiant ▪ Construire le synopsis d’une bande annonce 	<p style="text-align: center;"><i>Lexicaux</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Lexique des connecteurs logiques (primero, después...) ▪ Lexique du rejet (persécution, ser de mente cerrada...) ▪ Lexique du cinéma (música extradiegética,, tráiler...) 	<p style="text-align: center;"><i>Faits de langue</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ L’emploi des temps du passé (l’imparfait et le passé simple) ▪ Réactivation des verbes à valeur affective (gustar...)

Source: élaboration personnelle

L’introduction à la thématique de la séquence serait permise grâce à la bande-annonce d’*Elisa y Marcela*. Elle permettrait, d’une part, d’aborder le thème de l’homosexualité et dans un deuxième temps, de commencer à établir une chronologie quant à la question des droits de la communauté LGBTQIA+ en Espagne.

a) Anticipation

Afin de remédier aux problèmes d’ordre chronologique du document, nous annoncerions dans un premier temps aux élèves qu’ils vont regarder la bande-annonce d’un film dont la trame se situe en Galice, de 1898 à 1901.

b) Mise en œuvre

Avant de passer la vidéo pour le premier visionnage, nous demanderions aux élèves d'identifier la source, la thématique globale et de relever le nom des deux personnages principaux. *El vídeo es el tráiler de la película Elisa y Marcela, disponible en Netflix. La película trata de la relación lésbica entre dos mujeres, Elisa y Marcela.*

À la suite de cela, nous proposerions un découpage de la vidéo par unité de sens, correspondant aux mouvements décrits plus haut. Dans le cas du premier mouvement (0:00-0:24), nous ferions identifier aux apprenants que les jeunes femmes s'envoient des lettres pour garder contact, en se remémorant des souvenirs communs. *Elisa y Marcela se envían cartas para expresar recuerdos comunes.* Ce premier visionnage sera aussi l'occasion d'introduire le fait de langue principal de cette séquence : l'emploi des temps du passé. Pour l'introduire, nous rebondirions sur les réponses des élèves, en leur demandant de citer un exemple de souvenir commun que le montage leur aura permis de voir. Pour que les apprenants utilisent le passé simple, nous mettrions la vidéo sur pause à la quinzième seconde et formulerions notre question au passé simple. *Según el montaje, Elisa y Marcela se bañaron juntas.* Pour conclure ce mouvement, nous demanderions aux élèves de reformuler ce qui aura été dit. *Al principio del video, Elisa y Marcela se envían cartas para expresar recuerdos comunes, como cuando se bañaron juntas según el montaje.*

Avant le visionnage du second mouvement (0:24-0:43), nous demanderions aux apprenants de repérer que le père questionne sa fille au sujet d'Elisa. Nous leur ferions ensuite remarquer que ses parents ont décidé de l'envoyer dans une autre école, à Madrid. Nous rebondirions a posteriori sur leurs réponses pour les amener à comprendre ce que cache cet acte. Rappelons que tout au long de la séance, du lexique sera projeté au tableau afin que les élèves puissent interagir. Enfin, l'étude de ce second mouvement sera l'occasion de réemployer le passé simple et d'introduire l'imparfait de l'indicatif. *Marcela habla con su padre. Le pregunta quién es la chica que le acompañaba y ella le contesta que es su amiga de la escuela. Sus padres decidieron enviarla a otro colegio en Madrid porque sospechaban algo.* Pour conclure ce mouvement, nous ferions résumer les propos, en donnant notamment des amorces des phrases telles que « *Pero sus padres sospechaban...* ». *A continuación, el padre de Marcela le pregunta quién es la chica que le acompañaba. Marcela le contesta que es su amiga de la escuela. Pero sus padres sospechaban algo y decidieron enviarla a Madrid.*

Ensuite, nous ferions visualiser le troisième mouvement (0:43-0:59) avec pour consigne d'identifier l'intrigue principale, à savoir, le mariage. Nous en profiterions d'ailleurs pour leur

faire remarquer que pour la première fois, leur romance sera visible dans un espace autre que privé (une église). *El tema principal es la boda en la iglesia.* Nous rebondirions ensuite sur les réponses des élèves, afin qu'ils allient l'image au texte et comprennent comment le mariage fut possible. Pour cela, ce sera l'occasion de leur donner une note informative sur le mariage entre personnes de même sexe en 1901, en Espagne. Après leur réponse, nous leur expliquerions que dans le film, Elisa apprend le décès de son cousin et décide, pour pouvoir officialiser sa romance, de prendre l'apparence de celui-ci pour se marier à l'église. *Para poder casarse, Elisa adoptó la apariencia de un hombre.*

À la suite de cela, nous ferions visionner le dernier mouvement dans son intégralité (0:59-1:27). Les élèves seraient amenés à comprendre que la romance lesbienne s'est étalée dans l'espace public et par conséquent, accéder à l'implicite du film : la société de l'époque peu ouverte d'esprit face à la non hétéronormativité. Pour le prouver, nous ferions relever que le couple a d'une part été arrêté au Portugal et d'autre part qu'elles ont été confrontées à des violences verbales et psychologiques. *El tráiler pone de manifiesto que el romance saltó al espacio público cuando Elisa y Marcela califican su relación de fenómeno de feria. Después de la boda, la pareja se enfrentó al acoso de los lugareños y el gobierno portugués las arrestó.* Nous conclurions en laissant les élèves réfléchir à la condition des homosexuels au début du XXe siècle en Espagne. *A principios del siglo XX, los homosexuales sufrían persecución porque la sociedad era de mente cerrada y los acosaba.*

Pour finir l'étude de la bande-annonce, nous laisserions les élèves interagir quant à la portée du film. Nous les guiderions suivant leurs besoins afin qu'ils arrivent à la conclusion que le film a permis de visibiliser la communauté LGBTQIA+ au début du XXe siècle en Espagne, et qu'il rend en quelque sorte hommage aux deux femmes grâce au noir et blanc. D'ailleurs, le fait qu'elle soit en noir et blanc donne un côté artistique prononcé *La película contribuyó a hacer homenaje a Elisa y Marcela porque está en blanco y negro. También dio visibilidad a la comunidad LGBTQIA+ en la España de principios del siglo XX.*

Pour conclure, nous pourrions demander aux élèves s'ils ont aimé la bande-annonce en veillant à ce qu'ils se justifient, avant de sonder la classe sur l'envie de regarder le film chez eux, afin de ramener la cause des homosexuels au début du XXe siècle à eux.

c) Travail à la maison

En prolongement, nous proposerions un travail d'expression écrite aux élèves. Nous pourrions leur demander de se mettre dans la peau d'Isabel Coixet, la réalisatrice du film, afin d'écrire le scénario de la bande-annonce en utilisant les temps du passé. Afin de leur faciliter le

travail et pour aller à l’essentiel, nous leur donnerions un photogramme réalisé par nos soins, où les scènes seraient déjà replacées dans l’ordre chronologique du film. *Ponte en la piel de la realizadora de Elisa y Marcela (Isabel Coixet) y escribe la sinopsis del tráiler a partir de la foto. Utiliza los tiempos del pasado.*

2. Séance 2 (55 minutes) : poème *El crimen fue en Granada*

Niveau	Classe de Terminale LVB, niveau B1 (utilisateur indépendant niveau seuil).		
Thématique de la séquence	<i>Vivir en la sociedad española durante el siglo XX y formar parte de la comunidad LGBTQIA+</i>		
Entrée culturelle	Gestes fondateurs et mondes en mouvement		
Axe	Espace privé et espace public		
Thématique de la séance	<i>Ser homosexual durante la Guerra Civil</i>		
Document authentique	Extrait du poème <i>El crimen fue en Granada</i> , Antonio Machado		
Activités langagières	C.E – E.O.I – E.O.C		
Objectifs culturels	Objectifs pragmatiques	Objectifs linguistiques	
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Découvrir la bande-annonce d’un film permettant de visibiliser les homosexuels au début du XXe siècle ▪ Connaître deux emblèmes de la littérature espagnole : Federico García Lorca et Antonio Machado ▪ Découvrir l’extrait d’un poème d’Antonio Machado ▪ Réactiver ses connaissances quant à la Guerre Civile (élites conservatrices...) ▪ Comprendre la condition des homosexuels pendant la Guerre Civile 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Comprendre et analyser un poème ▪ Exprimer son ressenti en se justifiant ▪ Être capable de mémoriser un poème et de le réciter de manière théâtralisée ▪ Reconnaître une figure de style 	<p style="text-align: center;"><i>Lexicaux</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Lexique des sensations tener la piel de gallina...) ▪ Lexique de la mort (matar, fulisar...) 	<p style="text-align: center;"><i>Fait de langue</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Réaction de l’emploi du passé simple

Source: élaboration personnelle

a) Anticipation

Après avoir abordé la thématique de l'homosexualité au début du XXe siècle, nous pourrions l'aborder au cours de la Guerre Civile à travers la figure de Federico García Lorca, fusillé notamment pour son identité sexuelle. Afin de s'assurer que les élèves comprennent l'hommage qui est rendu par Antonio Machado, nous demanderions aux élèves d'effectuer une recherche avant la séance sur quelques éléments biographiques autour de Federico García Lorca : date de naissance et de mort, lieu du décès et métier. Le jour de la séance, nous mettrions en commun le fruit des recherches. Par ailleurs, pour anticiper tout problème d'ordre lexical que pourraient rencontrer les élèves par l'étude de ce poème, nous pourrions proposer des notes de vocabulaire en bas de page (*las entrañas* = les entrailles, par exemple).

b) Mise en œuvre

Pour débiter la mise en œuvre, nous lirions le texte de manière théâtralisée aux apprenants afin qu'ils en dégagent une impression générale telle que la tristesse. Nous leur demanderions par la suite de lire le poème et de le présenter, en veillant à ce que le thème principal soit énoncé. *El poema se titula « El crimen fue en Granada ». Fue escrito por Antonio Machado en homenaje a Federico García Lorca.* Ce serait ainsi, l'occasion de rebondir sur la figure de Federico García Lorca, pour valoriser à nouveau les recherches des élèves. À la suite de cela, nous pourrions proposer une brève note biographique d'Antonio Machado.

Postérieurement, les élèves seraient invités à commenter les quatre premiers vers (les conditions de la mort de Federico) pour qu'ils expriment ensuite leur ressenti face à l'imposition de cette mort. *Federico García Lorca murió de madrugada en una calle. Fue fusilado. La escena me pone la piel de gallina, porque la muerte le fue impuesta.* À ce moment précis, nous pourrions rebondir sur les réponses des élèves et leur apporter un éclaircissement, que ce sont les troupes franquistes qui le fusillèrent, notamment pour son homosexualité, pour ses idées socialistes et son appartenance à une dite franc-maçonnerie.

Les cinq vers suivants nous donneraient l'occasion de faire identifier aux élèves les responsables de l'assassinat du dramaturge, en leur demandant de citer entre les vers 5 à 10, les moments où les troupes franquistes sont pointées du doigt par Antonio Machado. Il serait donc primordial de faire remarquer que les assassins sont désignés par la troisième personne du pluriel dans « mataron » (v.5), « todos » (v.6) et « rezaron » (v.7). Face au crime commis, nous pourrions nous arrêter sur le neuvième vers, en faisant noter que les bourreaux n'osaient pas regarder la victime dans les yeux. On pourrait à ce moment faire relever le titre de la partie « *El*

crimen » et le mettre en relation avec ces vers pour que les apprenants soulignent le sentiment d'injustice qui a lieu le matin, très tôt, à l'abris des regards. Enfin, l'exclamation « *!ni Dios te salva!* » (v.10) serait l'occasion de faire réactiver quelques connaissances culturelles aux élèves, autour de la Guerre Civile : l'image de la religion renvoie directement à l'élite religieuse, conservatrice et soutient des troupes franquistes.

Nous terminerions l'étude de la première partie poème par l'analyse des quatre derniers vers, en faisant remarquer les caractéristiques que le décès aura laissé comme traces. Dans un premier temps, les élèves seraient invités à identifier le temps verbal dans « *cayó* » (v.11) afin de réactiver la valeur de l'emploi du passé simple (action dans le passé ayant un début et une fin identifiable). Ensuite, nous ferions remarquer aux élèves la métonymie « *sangre en la frente y plomo en las entrañas* » pour qu'ils en dégagent le sens : le plomb symbolise la lourdeur. *Antonio Machado simboliza la muerte de García Lorca por la pesadez de su muerte.* Finalement, nous soulignerions au tableau les répétitions du nom propre « *Granada* » pour que les élèves viennent à commenter qu'il s'agit de la ville où est décédé Federico García Lorca.

Enfin, nous laisserions les élèves interagir quant à la portée du document. Nous les guiderions en fonction de leurs besoins afin qu'ils arrivent à la conclusion que le poème rend hommage à Federico García Lorca, fusillé pour son identité sexuelle et ses convictions pendant la Guerre Civile. Ce poème permet d'ailleurs de donner de la visibilité à toutes les personnes qui, comme le défunt dramaturge, sont morts pour leur orientation sexuelle. Nous amènerions à la fin, les élèves à résumer en quelques mots, la condition des homosexuels dans l'espace public, pendant la Guerre Civile. *El poema rinde homenaje a Federico García Lorca, que fue fusilado por su identidad sexual y sus convicciones políticas durante la Guerra Civil. Este poema da visibilidad a los que murieron por las mismas razones. Se puede decir que ser homosexual durante la Guerra Civil era peligroso. Exponerse en el espacio público podía llevar a la muerte.*

c) **Travail à la maison**

À la maison, on pourrait demander aux élèves, dans le cadre d'une expression orale en continu, de mémoriser l'extrait du poème étudié en classe afin qu'ils le récitent avec le ton et la posture adéquate pour la prochaine séance. Cette tâche permet notamment l'acquisition d'automatismes. De plus, elle permettrait de préparer les élèves à leur épreuve de Grand Oral, en les entraînant à adopter un ton, un débit de parole et une posture adaptée.

3. Séance 3 (55 minutes) : planches extraites du roman graphique *El violeta*

Niveau	Classe de Terminale LVB, niveau B1 (utilisateur indépendant niveau seuil).		
Thématique de la séquence	<i>Vivir en la sociedad española durante el siglo XX y formar parte de la comunidad LGBTQIA+</i>		
Entrée culturelle	Gestes fondateurs et mondes en mouvement		
Axe	Espace privé et espace public		
Thématique de la séance	<i>Ser homosexual durante el franquismo</i>		
Document authentique	Planches extraites du roman graphique <i>El Violeta</i> , Marina Cochet, Juan Sepúlveda Sanchis, Antonio Santos Mercero		
Activités langagières	C.E – E.O.I – E.E		
Objectifs culturels	Objectifs pragmatiques	Objectifs linguistiques	
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Découvrir l'extrait d'un roman graphique permettant de visibiliser les homosexuels sous le franquisme ▪ Comprendre la condition des homosexuels pendant le franquisme ▪ Réactiver ses connaissances quant au franquisme 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Comprendre et analyser une planche de roman graphique ▪ Imaginer la suite d'une histoire en complétant les bulles 	<p style="text-align: center;"><i>Lexicaux</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Lexique des couleurs (azul, violeta...) ▪ Lexique des sentiments (enfadado, despectivo...) ▪ Lexique de la bande-dessinée (un bocadillo, una lámina...) ▪ Lexique de la violence (dar una paliza, sufrir persecución...) 	<p style="text-align: center;"><i>Faits de langue</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Réaction de l'emploi du passé simple ▪ Réemploi de l'impératif

Dans le cadre de la suite chronologique de la séquence, nous serions amenés à parler de l'époque franquiste.

a) Anticipation

Après avoir projeté le texte de la quatrième de couverture du roman graphique, nous proposerions un travail d'anticipation. Nous inviterions le groupe à identifier l'espace référentiel temporel et géographique, tout comme le thème principal de l'œuvre. *La novela gráfica está ambientada en 1955, en Valencia. Trata de la persecución que sufrieron los homosexuales durante el régimen de Franco.* Par ailleurs, que l'époque franquiste ne devienne pas une difficulté culturelle à laquelle les élèves pourraient être confrontés, ils seraient amenés

à réactiver leurs connaissances en s'exprimant sur le terme *franquismo*. *El franquismo se refiere al sistema político establecido en España desde 1939, tras la victoria de la Bando Nacional en la Guerra Civil (1936-1949), hasta la muerte del dictador en 1975*. Enfin, sur les deux planches que nous étudierons, nous montrerions qui sont Bruno et Julián, les protagonistes principaux du roman graphique.

b) Mise en œuvre

Pour varier les pratiques, nous pourrions diviser la classe en deux groupes, en attribuant une planche du roman graphique à chaque groupe. Les divisions seraient invitées à présenter la scène qui correspond à leur planche à l'autre groupe, en indiquant les personnages qui interviennent et en proposant un bref résumé. Pour guider les élèves, nous passerions dans les rangs et les guiderions à l'aide de questionnements. Dans les deux cas, les groupes se rendraient compte que ce sont des policiers qui interviennent auprès d'hommes. On peut identifier à chaque fois Bruno et Julián. Les policiers souhaitent que Bruno dise s'il connaît quelqu'un du groupe. *Policías y un grupo de hombres intervienen en la escena. Los policías quieren controlar al grupo de hombres. Uno de ellos le pregunta a Bruno si conoce a alguno de los chicos.*

À la suite de cela, nous amènerions les élèves à analyser la composition plastique, afin qu'ils identifient que la scène se passe de nuit, d'où les couleurs sombres. Cette palette chromatique a d'ailleurs un lien avec la tristesse de la scène représentée, que l'on ferait justifier grâce aux expressions sur les visages (les policiers paraissent énervés et méprisants. Les autres protagonistes paraissent tristes, peureux et colériques). *Los colores son fríos y oscuros ya que, dominan el azul y el morado. Los colores nos indican que la escena tiene lugar de noche. La atmósfera es angustiante porque los policías parecen enfadados y despectivos. Los demás protagonistas se muestran tristes, temerosos y enfadados. Entre los policías y los protagonistas, hay una relación de autoridad y sumisión.*

Subséquentement, nous reprenrions le fonctionnement habituel de la classe afin de procéder à la troisième partie de l'analyse des planches. Nous pourrions, au tableau, souligner chaque verbe à l'impératif dans chaque planche (page 12 : « ¡Siéntate! (p.12) » ; page 13 : « ¡Mírale! », « ¡Déjale en paz!») et demanderions aux apprenants d'identifier le temps verbal (la seconde personne du singulier de l'impératif). Le but serait de leur faire remarquer à quel point les policiers se montrent méprisants et autoritaires, pour ensuite qu'ils comprennent que l'action de Julián l'a conduit en prison. *Los policías detienen a Julián porque creen que se ha autodenunciado. Creen que es homosexual.* À partir de cette réponse, nous aurions l'occasion

de revenir sur la séance 1, à savoir, sur le fait qu’aussi bien le couple lesbien que Bruno et Julián dans le roman graphique, finissent en prison à cause de leur sexualité.

Pour finir l’étude des planches, nous laisserions les élèves interagir quant à la portée du document. Nous les guiderions en fonction de leurs besoins afin qu’ils arrivent à la conclusion que le roman graphique a permis de visibiliser la communauté LGBTQIA+ pendant le franquisme en Espagne, et qu’elle a permis à faire prendre conscience du traitement qui leur était réservé, notamment par la police. *La novela gráfica contribuyó a visibilizar la comunidad LGBTQIA+ y concienciar el trato que recibían los homosexuales bajo el franquismo, especialmente por parte de la policía.*

Finallement, nous amènerions les élèves à résumer en quelques mots, la condition des homosexuels dans l’espace public pendant le franquisme. *Podemos deducir que durante el franquismo, los homosexuales evitaban mostrarse en público porque sufrían persecución por parte de la policía. Les persiguían y les detenían. También podemos decir que fueron maltratados, como lo muestra la novela gráfica cuando el policía le da una paliza a Bruno.*

c) Travail à la maison

Nous donnerions aux élèves la planche de la page 14, en laissant les bulles volontairement blanches. Ils pourraient ainsi, dans le cadre d’une expression écrite, imaginer la suite de l’histoire à partir des vignettes. *Imagina el resto de la historia rellenando los bocadillos de cada viñeta.*

4. Séance 4 (55 minutes) : photographie de Chema Conesa

Niveau	Classe de Terminale LVB, niveau B1 (utilisateur indépendant niveau seuil).		
Thématique de la séquence	<i>Vivir en la sociedad española durante el siglo XX y formar parte de la comunidad LGBTQIA+</i>		
Entrée culturelle	Gestes fondateurs et mondes en mouvement		
Axe	Espace privé et espace public		
Thématique de la séance	<i>La comunidad LGBTQIA+ justo después del franquismo</i>		
Document authentique	Photographie de Chema Conesa du 25/06/1978		
Activités langagières	C.E – E.O.I – E.E		
Objectifs culturels	Objectifs pragmatiques	Objectifs linguistiques	
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Découvrir une photographie permettant de visibiliser et revendiquer les droits de la communauté LGBTQIA+ à la fin du franquisme ▪ Découvrir une revendication de la communauté LGBTQIA+ à la fin du franquisme (la fin de la <i>Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social</i>) ▪ Réactiver ses connaissances sur la condition des homosexuels au cours du XXe siècle dans la société espagnole 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Comprendre et analyser une photographie ▪ S'exprimer sur un aspect actualisant d'un fait passé ▪ Commenter une loi 	<p style="text-align: center;"><i>Lexicaux</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Lexique de la photographie (en blanco y negro, dos planos...) ▪ Lexique de la revendication (reivindicar, manifestarse...) 	<p style="text-align: center;"><i>Faits de langue</i></p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Réaction de l'emploi des temps du passé

Source: élaboration personnelle

La conclusion de la séquence se ferait au moyen de l'étude d'une photographie. Cette dernière permettrait de réactiver les acquis et les connaissances, notamment culturelles et linguistiques.

a) Anticipation

Pour que les élèves accèdent au sens de la photographie, nous pourrions leur faire lire le texte qui l'accompagne dans l'article de presse. Ils pourraient ainsi présenter le document dans son contexte. *El documento es una fotografía tomada el 25 de junio de 1978 en Madrid, por Chema Conesa. Un grupo de transexuales celebra la primera celebración del Día Internacional de la Liberación Gay en Madrid.*

b) Mise en œuvre

Nous pourrions commencer par demander aux apprenants d'observer la photo afin qu'ils réagissent spontanément. Nous les guiderions afin qu'ils décrivent les aspects les plus visibles de la photographie (nombre de plans, représentation expressions, attitudes...). *La fotografía está en blanco y negro. Hay dos planos en los que vemos manifestantes con pancartas. En el primer plano, a la izquierda, un manifestante tiene el puño en alto y parece estar gritando, en señal de protesta. El resto del grupo en primer plano parece más tranquilo: dos se miran entre sí y uno mira al frente.*

A posteriori, les apprenants seraient invités à étudier les banderoles. À la suite de cela et pour anticiper la difficulté culturelle que pourrait être cette loi, nous donnerions aux élèves une note informative (des brèves caractéristiques de ladite loi : *La Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social fue una ley del código penal español aprobada por el régimen franquista en 1970 que tenía como objetivo controlar todo lo que era considerado como antisocial según el régimen de la época (la homosexualidad y la transexualidad entre otros). Desde el punto de vista penal, quienes eran declarados penalmente responsables de sus actos podían enfrentarse a una pena de hasta cinco años de cárcel en un asilo psiquiátrico.*). *Los manifestantes reclamaron la abolición de la ley de 1970 sobre la Peligrosidad Social y la Rehabilitación.*

Par la suite, les élèves seraient amenés à commenter l'acte symbolique de cette manifestation, en lien avec l'axe d'étude. L'objectif serait de leur faire prendre conscience de l'importance de cette manifestation alors que la loi pour laquelle ils manifestaient étaient encore en vigueur malgré la fin du franquisme. *Su acto es simbólico porque la ley seguía en vigor a pesar del fin del franquismo. También es un acto simbólico para la sociedad, ya que fue la primera vez que la comunidad LGBTQIA+ se manifestaba en las calles de la capital, en el espacio público, a la vista de todos.*

Pour terminer la séance, il pourrait être judicieux d'organiser un tour de table, en incitant les élèves à parler de l'importance de manifester à l'époque, afin de réactiver leurs

connaissances culturelles. *En aquel momento, era importante manifestarse para demostrar que la comunidad LGBTQIA+ existía después de tantos años de represión.*

c) Travail à la maison

Les élèves seraient invités, en expression écrite, à commenter la portée du document de nos jours, afin qu'ils retiennent que la photographie peut avoir un aspect actualisant. *Ponte en la piel de Chema Conesa y actualiza el extracto del artículo de prensa mostrando que la fotografía tiene un efecto actualizador para la comunidad LGBTQIA+ en la sociedad actual.*

C. TROISIÈME PARTIE : ÉVALUATION DES ACQUIS DES ÉLÈVES

1. Évaluation diagnostique

L'évaluation diagnostique a lieu en début de séquence. Elle permet à l'enseignant de repérer les difficultés auxquelles pourraient être confrontés les élèves afin d'envisager un travail d'anticipation, comme ceux que nous avons proposé plus haut. Mais ce type d'évaluation permet aussi de valoriser les acquis et amène les élèves à parler de leur vécu. Au cours de la présentation de la séquence, nous pourrions par exemple, demander aux élèves s'ils connaissent la signification du sigle LGBTQIA+. Lorsque nous leur dirions que le projet de fin de séquence sera à rendre pour le 17 mai, ce sera aussi l'occasion de savoir s'ils connaissent le symbolisme de cette date pour ladite communauté.

2. Évaluation formative

L'évaluation formative a lieu pendant la séquence. En cours d'espagnol, elles peuvent prendre la forme des traditionnelles reprises en début de séance. Elles seraient donc un bon moyen d'évaluer les acquis des élèves. En effet, à toutes les séances sauf à la deuxième, les élèves devront s'entraîner à l'expression écrite, à la maison, en accord avec le projet de fin de séquence. Ainsi, au début de chaque séance, nous pourrions ramasser quelques-uns des travaux et les projeter dans l'objectif d'en faire une correction avec le groupe. Il est par ailleurs, tout à fait envisageable d'en ramasser d'autres pour que l'enseignant puisse les corriger en dehors de son temps passé devant les élèves. Enfin, pour s'assurer que l'emploi des temps du passé soit acquis, nous pourrions entre les séances 2 et 3, chiffrer leurs connaissances grâce à une évaluation intermédiaire.

3. Évaluation sommative

L'évaluation sommative a lieu en fin de séquence. Elle permet d'évaluer l'acquisition des différents objectifs de celle-ci. Dans notre cas, elle prendrait la forme du projet de fin de séquence. Il s'agirait d'évaluer les apprenants dans le cadre d'une expression écrite les amenant à réactiver les acquis linguistiques comme l'emploi des temps du passé. Le projet final permettrait aussi de réactiver bons nombres d'objectifs culturels, à l'instar de la condition des homosexuels dans la société espagnole au début du XXe siècle, lors de la Guerre Civile, pendant et après le franquisme. Pour que l'approche soit actionnelle, ils seraient invités à se mettre dans la peau d'un journaliste afin d'écrire un article qui illustrerait une affiche publicitaire de Netflix.

Rappelons que grâce à la séance 3, les élèves auront vu un document modélisant, justifiant donc de la pertinence de ce projet de fin de séquence. *Eres periodista y tienes que escribir una noticia que ilustre el anuncio de Netflix. Basándote los documentos estudiados, mostrarás cómo la comunidad LGBTQIA+ sufrió su condición de minoría en la esfera pública durante el siglo XX y cómo sus derechos finalmente comenzaron a ser reivindicados al manifestarse en la esfera pública en Madrid en 1978. Utilizarás los tiempos del pasado.*

Conclusion

Para responder a nuestra pregunta inicial, hemos visto que la ruptura con la heteronormatividad en el panorama audiovisual español ha recorrido un largo camino. En el cine, la película *Diferente* fue el primer largometraje que abordó la homosexualidad, aunque de forma elíptica para esquivar la censura. Hemos visto que la representación de la homosexualidad en el cine se podía caracterizar según tres modalidades de acuerdo con su periodo histórico: la modalidad oculta, en la que la homosexualidad tenía que ser disimulada hasta el postfranquismo, la modalidad reivindicativa, en la que la homosexualidad era el tema principal de la producción, y la modalidad desfocalizada a partir de 1983, en la que la homosexualidad dejó de ser el punto central de las producciones cinematográficas. Las series han seguido un recorrido similar, primero con la modalidad oculta cuyas características eran las mismas que para el cine, luego con la modalidad marginalizadora, es decir, con personajes estereotipados, a continuación, con la modalidad reivindicativa al igual que en el cine, y finalmente con la modalidad integrada en la que la homosexualidad dejó de ser objeto de dramatización.

En segundo lugar, también hemos visto que la llegada de nuevos modos de consumo, como el *streaming*, ha permitido un *boom* de las series españolas en el mundo, como demuestran algunas cifras: en abril de 2022, cinco producciones españolas están en el top 10 histórico de horas de visionado de una serie de habla no inglesa (tres temporadas de *La casa de papel* y dos de *Élite*). Estas series cuentan, además, con personajes identificables para la comunidad LGBTQIA+. Gracias a su libertad creativa, también hemos visto que Netflix se posicionó como defensor de la inclusión de la citada comunidad, incorporando contenidos más atrevidos y sensibles, lo que en ocasiones le valió algunas críticas. El gigante del *streaming* también se ha mostrado a favor de la visibilidad del colectivo LGBTQIA+, especialmente a través de las dos obras que hemos analizado: *Elisa y Marcela* y *Las chicas del cable*. Las dos producciones son ultracontemporáneas, pero ambientadas en el siglo XX. A través de la incorporación del lesbianismo para la película y de la transidentidad para la serie, hemos podido ver que Netflix dio visibilidad a una comunidad apartada por sus respectivas sociedades, donde su diferencia era problemática tanto en su espacio privado como en el público.

Por último, este trabajo de investigación nos ha permitido desarrollar una secuencia didáctica en torno al eje “Espacio privado y espacio público”, adaptándolo sin embargo a objetivos precisos. En efecto, hemos tenido que dejar de lado voluntariamente el estudio de *Las chicas del cable* para variar el material de estudio. Pero el espíritu de *Las chicas del cable*

seguirá siendo evocado con los alumnos en el contexto del proyecto final de la secuencia, ya que, a través de él, los alumnos tendrán que ponerse en la piel de un periodista para escribir un artículo que ilustre un cartel publicitario de Netflix sobre la homosexualidad en *Las chicas del cable*. La secuencia permitirá así rastrear la visibilidad de la comunidad LGBTQIA+ durante el siglo XX en España.

Table des figures

FIGURE 1 - PHOTOGRAMME DE LA BANDE-ANNONCE D'ELISA Y MARCELA	58
FIGURE 2 - PHOTOGRAPHIE DE CHEMA CONESA EXTRAITE D'UN ARTICLE DE PRESSE D'EL PAIS	58
FIGURE 3 - QUATRIEME DE COUVERTURE DU ROMAN GRAPHIQUE EL VIOLETA.....	59
FIGURE 4 - PLANCHE DU ROMAN GRAPHIQUE EL VIOLETA (P.12).....	59
FIGURE 5 - PLANCHE DU ROMAN GRAPHIQUE EL VIOLETA (P.13).....	59
FIGURE 6 - PLANCHE DU ROMAN GRAPHIQUE EL VIOLETA (P.14).....	60
FIGURE 7 - AFFICHE DE NETFLIX (POUR LE PROJET FINAL).....	60



Figure 1 - Photogramme de la bande-annonce d'Elisa y Marcela



1. 25 de junio de 1978

Un grupo de transexuales encabeza la primera celebración del Día Internacional de la Liberación Homosexual en Madrid con una pancarta en la que se pedía la derogación de la ley de Peligrosidad Social. Más de 7.000 personas participaron en la manifestación convocada por el Frente de Liberación Homosexual de Castilla (FLHC), que partió junto a la Torre de Valencia, en la calle O'Donnell y discurrió por la calle Méndez Pelayo hasta Marino de Cavia.

—
CHEMA CONESA

Figure 2 - Photographie de Chema Conesa extraite d'un article de presse d'El País

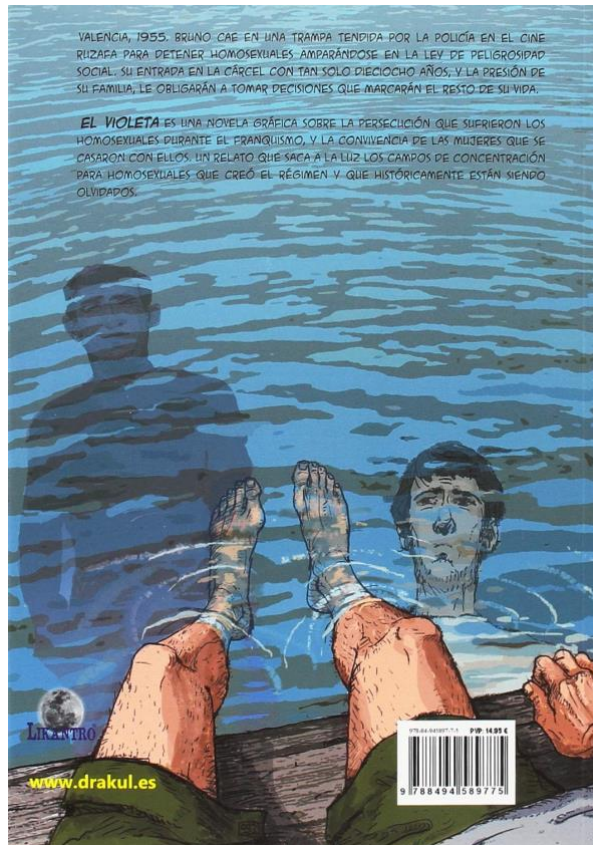


Figure 3 - Quatrième de couverture du roman graphique *El Violeta*



Figure 4 - Planche du roman graphique *El Violeta* (p.12)



Figure 5 - Planche du roman graphique *El Violeta* (p.13)



Figure 6 - Planche du roman graphique *El Violeta* (p.14)



Figure 7 - Affiche de Netflix (pour le projet final)

Bibliographie

About Netflix (2018): “Netflix establece en Madrid su primera sede de producción en Europa”, *About Netflix*, https://about.netflix.com/es_es/news/netflix-establishes-its-first-european-production-hub-in-madrid [fecha de consulta: 26.04.2022].

Alfeo Álvarez, Juan Carlos (2002): “La representación de la cuestión gay en el cine español”, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-representacion-de-la-cuestion-gay-en-el-cine-espanol--0/html/>, [fecha de consulta: 16.11.2020].

Alfeo Álvarez, Juan Carlos (2003): *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española*, Francisco García García (director), Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/3708/1/T21969.pdf>, [fecha de consulta: 12.04.2021].

Alfeo Álvarez, Juan Carlos y Garay Domínguez, Beatriz González (2010): “Evolución de la negociación de la visibilidad homosexual en la ficción televisiva española”, Universidad Complutense de Madrid, https://eprints.ucm.es/id/eprint/14913/1/Juan_Carlos_Alfeo.pdf, [fecha de consulta: 12.04.2021].

Attia, Myriam (2020): “Comment Netflix est devenu un empire ?”, *Le Monde* en YouTube, (23.08), <https://www.youtube.com/watch?v=cVyXtpJAOIk>, [fecha de consulta: 06/10/2021].

“BOE”, núm. 187, de 6 de agosto de 1970, páginas 12551 a 12557, “Ley 16/1970”, del 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social, <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1970-854>, [fecha de consulta: 22.04.2021].

“BOE” núm. 157, de 2 de julio de 2005, páginas 23632 a 23634, “Ley 13/2005”, del 1 de julio, sobre derecho a contraer matrimonio, <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2005-11364>, [fecha de consulta: 22.04.2021].

Boutier, Yannick / Hareux, Isabelle / Quer, Angélique / Touboul, Eva (2022): *Réussir les épreuves didactiques du CAPES d'Espagnol*. Clamecy: Atlande Eds.

Campos, Ramón y Neira, Gema, creadores. *Las chicas del cable (2017)*, Netflix: temporadas 1 a 5.

Chauvigne Diaz, Anne / Delafond-Rodríguez, Isabelle / Ruiz, Manuel (eds.) (2019): *Buena Onda - Espagnol 2de*. Paris: Bordas; Illustrated édition.

Coixet, Isabel, dirección. *Elisa y Marcela (2019)*, Netflix.

Cuello Calón, Eugenio (1954): Anuario de derecho penal y ciencias penales (1954) Fascículo 3 (“Sección legislativa España. Referencias históricas y de Derecho Comparado sobre la represión de la homosexualidad Cuello Calón, Eugenio”), https://www.boe.es/publicaciones/anuarios_derecho/abrir_pdf.php?id=ANU-P-1954-30049800501, [fecha de consulta: 16.11.2020].

Cuello Calón, Eugenio y Ponte, Galo y Saldaña, Quintiliano (1928): “Código Penal de 1928, Título X, Artículo 616”, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1928/257/A01450-01526.pdf>, [fecha de consulta: 16.11.2020].

Fernández Torres, María Jesús, Villena Alarcón, Eduardo (2021): “Posicionamiento en los entornos digitales: el caso de Netflix y su interacción con los públicos.”, *Fonseca, Journal of Communication*, (22). <https://doi.org/10.14201/fjc-v22-22693>, [fecha de consulta: 02.06.2021].

Fundación Triángulo: Historia del movimiento lésbico y gai “Las etapas históricas” en España, https://web.archive.org/web/20070424082247/http://fundaciontriangulo.es/informes/e_Historia.htm, [fecha de consulta: 16.11.2020].

Harguindey, Ángel (1977): “Hay que conseguir la disolución de los organismos censores”, *El País*, (17.02), https://elpais.com/diario/1977/02/17/cultura/224982019_850215.html, [fecha de consulta: 24.04.2021].

Herreros, Isabelo (2012): “Despenalización de la homosexualidad y el lesbianismo” (126-129) en *La conquista del cuerpo*. Barcelona: Planeta.

Journaldunet (2021): “Meme : définition, exemples et traduction”, <https://www.journaldunet.fr/business/dictionnaire-du-marketing/1495775-meme-definition-traduction-exemples/> [fecha de consulta: 08.01.2022].

La Rédaction en Vie publique (2022): “Droits LGBT+ : lutte contre les discriminations et politique de l'égalité”, <https://www.vie-publique.fr/eclairage/276243-droits-lgbt-lutte-contre-les-discriminations-et-politique-de-legalite>, [fecha de consulta: 20/05/2022].

Martínez-Salanova Sánchez, Enrique: “La censura en el cine”, educomunicacion, [https://educomunicacion.es/censura/historia de la censura cine.htm#:~:text=La%20Junta%20Superior%20de%20Censura,y%20controlar%20su%20contenido%20ideol%C3%B3gico.&text=Los%20filmes%20que%20no%20cumpl%C3%A9dan,se%20modificaban%20o%20eran%20prohibidos](https://educomunicacion.es/censura/historia%20de%20la%20censura%20cine.htm#:~:text=La%20Junta%20Superior%20de%20Censura,y%20controlar%20su%20contenido%20ideol%C3%B3gico.&text=Los%20filmes%20que%20no%20cumpl%C3%A9dan,se%20modificaban%20o%20eran%20prohibidos), [fecha de consulta: 21.04.2021].

Melero, Alejandro (2013): “La homosexualidad en el cine franquista: represión, censura y estrategias de representación”, *Clepsydra Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4645861>, [fecha de consulta: 16.11.2020].

Ministère de l'Éducation Nationale, de la Jeunesse et des Sports, Bulletin officiel spécial n°1 du 22 janvier 2019, “Programme de langues vivantes de première et terminale générale et technologique, enseignements commun et optionnel”, <https://www.education.gouv.fr/bo/19/Special1/MENE1901585A.htm>, [fecha de consulta: 30.04.2021].

Pérez Perucha, Julio y Ponce, Vicente, “Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español”, en *El cine y la transición política española* (Valencia, Filmoteca Valenciana/Consellería de Cultura, Educació y Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1985), pp. 34-45.

Pere Solà Gimferrer (2017) : “Ser mujer y que te gustasen las mujeres en 1928”, *La Vanguardia*, (28.04), <https://www.lavanguardia.com/series/20170428/422094444531/las-chicas-del-cable-lesbianismo-bisexualidad-anos-20-ana-fernandez.html>, [fecha de consulta 30.04/2022].

Pontevedra, Silvia (2006): “La boda homosexual que la Iglesia olvidó anular”, https://web.archive.org/web/20070927231045/http://www.milhomes.es/documentos/Marcela_Elisa_Opinion2.jpg, [fecha de consulta: 16.11.2020].

Quotidien Tiktok (2022) : “Netflix perd des abonnés pour la première fois en dix ans. L'empire serait-il en train de s'effriter ? On fait le point.”, https://www.tiktok.com/@qofficiel_tiktok/video/7089404185782914309?t=8RruSSLgPH3&r=1 [fecha de consulta: 27.04.2022].

Ramírez Alvarado, María del Mar, & Cobo Durán, Sergio. (2013). “La ficción gay-friendly en las series de televisión españolas.” *Comunicación y sociedad*, (19), 213-235, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2013000100009 [fecha de consulta: 03.05.2021].

Ramírez Alvarado, M.d.M., Ballesteros-Aguayo, L. y Tornay Márquez, M.C. (2021): “Ruptura con la heteronormatividad predominante: construcción de personajes jóvenes en las series de ficción televisiva.”, *revista internacional de comunicación*, (52), 192-203, <https://idus.us.es/handle/11441/107674>, [fecha de consulta: 03.05.2021].

Regelegorila (2019): “L’homosexualité dans les séries”, YouTube, (30.09), <https://www.youtube.com/watch?v=YUshrHIDN6BM>, [fecha de consulta: 27/11/2021].

Rivas García, Olaya (2020): “¿Es verdad que existe un ‘boom’ de las series españolas?”, *ECD Confidencial Digital*, https://www.elconfidencialdigital.com/articulo/te_lo_aclaro/es-verdad-existe-boom-series-espanolas/20201127185602190754.html [fecha de consulta: 26.04.2022].

Rodríguez Sojo, José (2018): “¿Cómo murió Federico García Lorca? Así mataron al poeta por “socialista, masón y homosexual”, *El confidencial*, (05.06), https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-06-05/federico-garcia-lorca-muerte-ultimos-dias_1574152/, [fecha de consulta: 18/05/2022].

Salinas Quijada, Francisco (1958): “Consideración penal de la blasfemia a través de la legislación aplicable en Navarra Salinas Quijada, Francisco.”, *Príncipe de Viana* vol. 70/71 (1958) p. 125-132, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2255926.pdf>, [fecha de consulta: 05.05.2022].

Sánchez, Elena y Ocaña Javier (2015): *Historia de nuestro cine - Diferente* (presentación), <https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-diferente-presentacion/3367526/>, [fecha de consulta: 22.04.2021].

Sánchez, Elena y Cana Javier (2015): *Historia de nuestro cine – La Ley del Deseo* (presentación), <https://www.rtve.es/play/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-ley-del-deseo-presentacion/3370881/>, [fecha de consulta: 30.04.2021].

Sepulchre, Sarah (2017): *Décoder les séries télévisées*. Louvain-la-Neuve: De Boeck Supérieur.

“Series dramáticas de televisión con personajes LGBT”, https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Series_dram%C3%A1ticas_de_televisi%C3%B3n_con_personajes_LGBT, [fecha de consulta: 27/11/2021].

Teychenné, Michel (2013): “Discriminations LGBT-phobes à l'École - État des lieux et recommandations”, <https://www.education.gouv.fr/discriminations-lgbt-phobes-l-ecole-etat-des-lieux-et-recommandations-4454>, [fecha de consulta: 20/05/2022].

Top 10 Netflix (2022): “Top 10 de TV (de habla no inglesa) más populares, por horas vistas en sus primeros 28 días en Netflix.”, <https://top10.netflix.com/es/tv-non-english> [fecha de consulta: 26.04.2022].

Top 10 Netflix (2022): “Top 10 de TV (de habla inglesa) más populares, por horas vistas en sus primeros 28 días en Netflix.”, <https://top10.netflix.com/es/tv-non-english> [fecha de consulta: 26.04.2022].

4^{ème} de couverture

Résumé :

Au XXe siècle, vivre sa sexualité et son identité différentes de la norme dans l'espace privé était déjà difficile, mais il était encore moins imaginable de le faire dans l'espace public. Dans le cas de l'Espagne, les homosexuels devront attendre 1978 pour que leur condition sexuelle cesse d'être illégale. Cette situation correspondait à l'absence d'homosexuels dans les fictions audiovisuelles, bien que le cinéma ait occasionnellement tenté de rendre cette communauté visible tout au long du XXe siècle. Puis, l'arrivée progressive de nouveaux modes de consommation, comme les séries, disponibles sur les plateformes de *streaming*, a permis de rendre visibles ces minorités auparavant rejetées. Le développement ultérieur de Netflix et le *boom* des productions espagnoles ont non seulement apporté de la visibilité, mais aussi une prise de conscience de leur condition et de leurs revendications.

Mots-clefs : hétéronormativité, homosexualité, LGBTQIA+, affirmation de soi, film, série, Netflix.

Resumen :

En el siglo XX, vivir la propia sexualidad e identidad diferente de la norma en el espacio privado ya era difícil, pero era aún menos imaginable hacerlo en el espacio público. En el caso de España, los homosexuales tendrán que esperar hasta 1978 para que su condición sexual deje de ser ilegal. Esta situación se correspondía con la ausencia de homosexuales en la ficción audiovisual, aunque de manera puntual el cine intentó visibilizar a la comunidad a lo largo del siglo XX. Luego, la llegada progresiva de nuevos modos de consumo, como las series, disponibles en las plataformas de *streaming*, permitió hacer visibles a estas minorías antes rechazadas. El sucesivo desarrollo de Netflix y el florecimiento de las producciones españolas no sólo han aportado visibilidad, sino que han sensibilizado sobre su condición y sus reivindicaciones.

Palabras claves: heteronormatividad, homosexualidad, LGBTQIA+, autoafirmación, cine, serie, Netflix.

Summary:

In the 20th century, living one's sexuality and identity different from the norm in the private space was already difficult, but it was even less imaginable to do so in the public space. In the case of Spain, homosexuals would have to wait until 1978 for their sexual condition to

cease to be illegal. This situation corresponded to the absence of homosexuals in audiovisual fiction, although cinema occasionally tried to make the community visible throughout the 20th century. Then, the progressive arrival of new modes of consumption, such as series, available on streaming platforms, made it possible to make these previously rejected minorities visible. The successive development of Netflix and the flourishing of Spanish productions have not only brought visibility, but also raised awareness of their condition and their claims.

Keywords: heteronormativity, homosexuality, LGBTQIA+, assertiveness, film, series, Netflix.