

**Ponències IV ENCONTRE INTERNACIONAL
DE FILM DE DANSA I LGTB
(Jesús Pobre, Alacant)**

**Ponencias IV ENCUENTRO INTERNACIONAL
DE FILM DE DANZA Y LGTB
(Jesús Pobre, Alicante)**

Rubén Díaz De Greñu Marco
María Rogel
Teresa Barea
Carmen Sánchez Ruano
Isil Altun
Fulya Sirket



**Ponències IV ENCONTRE INTERNACIONAL DE FILM DE
DANSA I LGTB
(Jesús Pobre, Alacant)**

**Ponencias IV ENCUENTRO INTERNACIONAL DE FILM DE
DANZA Y LGTB
(Jesús Pobre, Alicante)**

Rubén Díaz De Greñu Marco
María Rogel
Teresa Barea
Carmen Sánchez Ruano
Isil Altun
Fulya Sirket

© Rubén Díaz De Greñu Marco
© María Rogel
© Teresa Barea
© Carmen Sánchez Ruano
© Isil Altun
© Fulya Sirket

Edita: Juan Bernardo Pineda y Mikail Karaali
Coordina: Anna Perles
Foto portada: Mili Sánchez
Imagen correspondiente a Tony Montesinos.

Patrocinado por: EATIM de Jesús Pobre y Diputación de Alicante
Colabora: Riurau Film Festival, Ajuntament de Dénia, Conseil
International de la Danse UNESCO y Kocaeli University —Turquía—

ISBN: 978-84-944506-3-1
Imprime: Imprenta Botella, s.l. - Xàbia

**Ponències IV ENCONTRE INTERNACIONAL
DE FILM DE DANSA I LGTB
(Jesús Pobre, Alacant)**

**Ponencias IV ENCUENTRO INTERNACIONAL
DE FILM DE DANZA Y LGTB
(Jesús Pobre, Alicante)**

15 de septiembre de 2017
Salón de Plenos
EATIM de la Junta Veïnal de Jesús Pobre

En esta ocasión el IV Encuentro internacional de film de danza y lgtb del RIURAU FILM FESTIVAL, va a intentar diseñar experiencias desde perspectivas igualitarias y de interacción dentro de la experimentación de la creación artística, favoreciendo la empatía y comunicación entre colectivos heterogéneos, atenuando las barreras de raza, religión, clase social y género, Así como también la identificación de modelos comprometidos mediante el conocimiento de las distintas realidades que conforman las sociedades actuales a partir de su situación geográfica, económica, cultural y sociopolítica, los cuales, nos obligan a desarrollar una visión multiperspectiva para ser conscientes de las diferencias locales en una sociedad cada vez más global, dentro de la cual se plantean problemáticas sociales que precisan atención inminente, tales como:

—los casos de confrontación entre actitud islamófoba y actitud homófoba.

—la igualdad de género y diversidad en el espacio común entre Oriente Próximo y Occidente.

Por otro lado, el film de danza respecto a su relación con el cine de acción en cuanto al uso de la acción performática violenta del cuerpo, comienza a extrapolar esta técnica cinematográfica ya globalizada en un contexto religioso interconfesional (Próximo Oriente y Occidente). Transformando y enfatizando la belleza de la violencia del cuerpo en movimiento, hacia una sacralización institucionalizada de esa violencia massmediática. cuyo referente más inmediato lo encontramos en el reciente film *Assassin's Creed*, donde la inserción del movimiento comunicante de Maya Deren, corresponde al hilo conductor del film en su ir y venir entre los siglos XXI y XV.

En aquesta ocasió el IV Encontre internacional de film de dansa i lgtb del RIURAU FILM FESTIVAL, intentara dissenyar experiències des de perspectives igualitàries i d'interacció dins de l'experimentació de la creació artística, afavorint l'empatia i comunicació entre col·lectius heterogenis, atenuant les barreres de raça, religió, classe social i gènere. Així com també la identificació de models compromesos mitjançant el coneixement de les diferents realitats que conformen les societats actuals a partir de la seva situació geogràfica, econòmica, cultural i sociopolítica, els quals, ens obliguen a desenvolupar una visió multiperspectiva per ser conscients de les diferències locals en una societat cada vegada més global, dins de la qual es plantegen problemàtiques socials que necessiten atenció imminent, com ara:

—els casos de confrontació entre actitud islamòfoba i actitud homòfoba.

—la igualtat de gènere i diversitat en l'espai comú entre Orient Pròxim i Occident.

D'altra banda, el film de dansa respecte a la seva relació amb el cinema d'acció quant a l'ús de l'acció performàtica violenta del cos, comença a extrapolar aquesta tècnica cinematogràfica ja globalitzada en un context religiós interconfessional (Pròxim Orient i Occident). Transformant i emfatitzant la bellesa de la violència del cos en moviment, cap a una sacralització institucionalitzada d'aquesta violència massmediàtica, on el referent més immediat el trobem en el recent film *Assassin's Creed*: la inserció del moviment comunicant de Maya Deren, correspondrà al fil conductor del film en el seua anada i tornada entre els segles XXI i XV.

De cómo las relaciones espacio-temporales del pincel, la cámara y la coreografía pueden crear un cine-danza o film de danza

RUBÉN DÍAZ DE GREÑU MARCO

EL PINCEL

La anticipación, la ejecución y la observación constituyen la experiencia técnica del pintor a la hora de ejecutar un trazo sobre el lienzo en dos dimensiones.

La anticipación consiste en la predeterminación mental del movimiento del pincel sobre el soporte. EL cerebro organiza el orden de ejecución de los distintos músculos que van a intervenir en la acción. Así mismo el ojo recorre el soporte varias veces, ajustando el movimiento que se producirá.

La ejecución consiste en la manifestación física de ese recorrido o traslación en el espacio en dos dimensiones. Es la constatación expresiva de un pensamiento a través del manejo del pincel y el contacto con el soporte.

La observación es la consecución del hecho físico, la aprobación del recorrido ya trazado.

Aunque la experiencia pictórica pudiera reducirse tan solo a principios físicos no podemos olvidar el hecho artístico, que como fin último consiste en la formulación de una obra artística.

*“La figura como superficie delimitada positivamente remite al fondo considerado entonces como área negativa. La apreciación de la relación figura-fondo tiene, como es evidente una gran importancia. Aunque la percepción de la figura va siempre acompañada de la percepción de un fondo, por contraste, estamos mas atraídos por los elementos positivos o figurales.”*²

Figura y fondo presentan un contraste y esta configuración figura-fondo se encuentra necesariamente presente en cualquier

1. Medina Domínguez, Alejandro y Ovejero Sánchez, Jesús (2010-11). *Física I*. Salamanca: Editorial Departamento de Física Aplicada de la Universidad de Salamanca, pág 3.

imagen, conduciéndonos hacia la percepción de objetos que se destacan de un fondo. La figura es el área que sobresale en el campo visual. Debido a esto, la figura se recuerda con más facilidad que el fondo. Ésta se destaca del fondo porque se delimita por medio de bordes adyacentes. Por otro lado, el fondo por lo general pasa inadvertido y es lo que rodea a la figura. Esta relación facilita la manera de determinar la profundidad o el espacio perceptivo. El pintor se plantea cuestiones como la relación que existe entre el fondo y la figura dentro de la composición, los distintos términos espaciales del cuadro, y como los colores afectan a dicha composición, entre otros. Para ello, utiliza los elementos pictóricos (formas, trazos y líneas) para construir la imagen. La suma de los distintos elementos conforman una narración, cuentan una historia, desentrañan un problema visual, configuran la obra artística.

La experiencia pictórica cuando concluye en una obra, congela el tiempo en un instante. El espectador al recorrer la imagen con trazos visuales irá desmenuzando las relaciones que existen dentro de esa composición y cómo los distintos elementos articulan una expresión espacio-temporal. El pintor a través de la composición, ha premeditado esos movimientos obligando al espectador a abordar la obra de una determinada manera. En grandes obras como *Las Meninas* de Velázquez nos induce a mirar a la infanta Margarita después de recorrer su séquito de cortesanas, continuar con el pintor que nos escudriña desafiante y que nos invita a recorrer la estancia, luego nos hace observar el reflejo de los reyes en el espejo, para acabar yéndonos por la puerta del fondo con el chambelán de palacio. Ese primer recorrido de mirada lo han experimentado múltiples espectadores, de ahí, que podemos hablar de un canon de mirada, de una coreografía visual premeditada. En el caso de *El grito* de Edvard Munch, en un momento inicial observaremos la cara en primer término del hombre que grita, recorreremos la barandilla del puente hasta esos dos negros personajes que como flechas, invitan a continuar

2. Bayo Margalef, José (1987). *Percepción, desarrollo cognitivo y artes visuales*. Barcelona: Editorial Anthropos, pág. 141.

en sentido ascendente para terminar perdidos en el cielo y en las formas circulares a modo de ondas de sonido que lo reproducen. En *La balsa de la medusa* de Théodore Géricault, comenzaremos a ver los cuerpos desnudos, que en primer término nos incitan a abordar la composición sin dejar de observar un instante al hombre que con la mirada perdida, y sin esperar respuesta, permanece impasible ante los hechos. Continuaremos por la diagonal de cuerpos desesperados que alzan a dos hombres que agitan una tela hacia algún sitio en el fondo del horizonte del mar, como si de un barco se tratara. Existe una relación entre las coreografías de la mirada del pintor y la mirada del espectador, donde cohabitan distintos movimientos con diferentes velocidades y paradas.

LA CÁMARA

La cámara de cine es un dispositivo capaz de capturar el movimiento y contempla tres ejes técnicos principales, que son: la profundidad de campo, el foco de la óptica y la posición de cámara.

La profundidad de campo, es la manifestación técnica que relaciona la distancia focal, o la abertura del campo visual de la óptica, con el diafragma o número F de la misma, que se encarga de graduar la cantidad de luz que impresionara el negativo o sensor.

El foco de la óptica, siempre va a determinar cuál es la distancia del objeto o figura y donde se sitúa el mayor grado de nitidez de la imagen, que a su vez, en relación con el diafragma ampliará o estrechará ese segmento espacial donde el objeto es nítido. Cuando vemos una película de cine en la mayoría de los casos estamos acostumbrados a ver un primer plano nítido y enfocado que contrasta con el fondo desenfocado, y sitúa nuestra observación en el comportamiento de este objeto-figura, manteniendo la atención sobre el mismo. Aunque como recurso narrativo, se pueden dar también otros casos en el que la figura parezca desenfocada y el fondo aparezca completamente nítido. La captación de la imagen se divide en dos fases. La tasa de fotogramas por segundo y la obturación o congelado de cada uno de esos fotogramas. La cantidad de fotogramas por segundo que una cámara es capaz de capturar responde a un estándar de 25 fotogramas

por segundo, aunque existen cámaras que pueden subir esa tasa de transferencia a 30, a 60, o a 120, o incluso a velocidades superiores a 500 fotogramas por segundo. El cerebro en combinación con el ojo humano puede procesar de 10 a 12 imágenes separadas por segundo, percibiéndolas individualmente, pero si se sobrepasa este número lo percibirá como movimiento.

La que afectaba de manera más directa a la imagen en movimiento era la persistencia y modulación de las imágenes remanentes (afterimages). Así, Joseph Plateau defendió en 1829 su tesis sobre la persistencia de la visión:

*“Si varios objetos que difieren secuencialmente en términos de forma y posición se presentan uno tras otro al ojo en intervalos muy breves y suficientemente próximos, las impresiones que producen en la retina se mezclarán sin confusión y uno creará que un único objeto está cambiando poco a poco de forma y posición.”*³

La obturación es la capacidad que tiene la cámara para congelar cada uno de esos fotogramas de una manera nítida, eso sí, siempre dependiendo de la cantidad de luz que impresiona el negativo o sensor. Sí el movimiento es más rápido que la obturación de la cámara, aparecerá en algunos bordes de la figura un efecto de estela o blur producido por la velocidad. Si por el contrario la figura se mueve a menos velocidad que la obturación, todos los bordes de la figura aparecerán perfectamente definidos.

Respecto a la posición de cámara y su traslación en el espacio, el operador se traslada en el espacio para capturar el movimiento de la figura en relación a un fondo. Si la figura se desplaza, el operador podrá cambiar de punto de vista siempre en relación a ella, o por el contrario la dejará salir por uno de los lados del encuadre, el fuera de campo. Existe una estrecha relación entre la figura y el operador de cámara, que asimismo también podrá variar la posición de la cámara en cuanto altura y diagonalidad, cambiando así el punto de vista, y por tanto la composición de la imagen. Si el operador sigue la figura desde el principio hasta el

3. Puyal, Alfonso (2013). *La persistencia de la visión: medios reproductivos e imagen televisiva*. Madrid: Editorial Zer, pág. 239

final de la coreografía, la narración es lineal y completa de dicha coreografía. Así mismo, el operador en ese recorrido podrá cambiar de punto de vista circundando, rodeando o sobrepasando a la figura, pero siempre manteniéndola dentro del encuadre.

*“Subrayar el centro de interés tiene que ver con el llamado peso de la composición. Este peso aparente depende de diversos aspectos. Uno de los más importantes es la propia colocación del centro de interés dentro del área del encuadre.”*⁴

Ahora bien, si la captura de la coreografía se produce tanto de una manera lineal como fragmentada, eligiendo distintos momentos de ella a través de diferentes puntos de vista, habrá de articularse mediante una secuencia de montaje que conformará una narración consecutiva reportando una organización temporal con los distintos cambios de plano. Cuando esto ocurre, la continuidad en el corte entre un plano y su consecutivo es de vital importancia para no perder la sensación de movimiento de la coreografía, ya que estas elipsis de tiempo eliminan Información.

LA COREOGRAFÍA

*“Todas las experimentaciones de fuerza, duración, intensidad y velocidad que tanto bailarines como músicos llevan a cabo dentro de la ejecución dancística y musical, constituyen parámetros referenciales donde maniobrar los ajustes y reglajes del ritmo.”*⁵

Los fundamentos de la ejecución dancística y la composición coreográfica entre otros son la fuerza, la duración, la intensidad y la velocidad. De ahí, que encontremos paralelismos evidentes con la pintura, y así mismo con la operación de cámara a la hora de realizar una pieza de cine danza o film de danza. La coreografía es una estructura espacio-temporal que dibuja en el espacio tridimensional una línea, el grafismo de un movimiento, que formula una secuencia de posiciones, tensiones y velocidades. De la mis-

4. Aparici, Roberto (2006) *.La imagen: Análisis y representación de la realidad*. Barcelona: Editorial gedis, pág. 138

5. Pineda Pérez, Juan Bernardo (2006). *El coreógrafo-realizador y la fragmentación de la imagen del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia, pág. 70

ma manera el recorrido de un pincel está sujeto a estos principios y también generará una línea. Son evidentes los paralelismos que existen respecto a la línea, con sus tensiones y ejecuciones que plantea una coreografía a la largo del espacio tridimensional y con la línea pictórica en un espacio bidimensional, aunque comprendemos que la pintura genera esa tercera dimensión a través de la perspectiva y la composición. El bailarín y el pincel se comportarán de una manera similar en el recorrido de esta espacialidad en cuanto a los preceptos de fuerza, duración, intensidad y velocidad en cada una de las posiciones o paradas que compongan la coreografía o los trazos que componen la composición pictórica. El espectador es guiado a través de esta experiencia espacio temporal en ambos casos. Podemos afirmar entonces, que existe un paralelismo entre el paso de danza dado por un bailarín con el trazo ejecutado por un pintor. El bailarín y el pincel se convierten en herramientas al servicio de la coreografía tanto dancística como pictórica.

La pintura utilizando un sinfín de trayectorias espaciales por medio del pincel, conformará una imagen, utilizando los recursos perceptivos del color y atendiendo siempre a la relación entre fondo y figura.

El segmento de tiempo para el espectador que observa una obra artística pictórica es abstracto, la duración del mismo depende completamente de él, de la necesidad temporal que dedique a la contemplación de dicha obra, o a recorrer el plano pictórico de distintas maneras y a descubrir la relación entre los distintos elementos que componen la obra artística. El resultado es una imagen que se ha congelado en el tiempo. En cambio, el segmento de tiempo para un espectador que contempla una obra de cinedanza o film de danza es real, tangible. En ambos casos, tanto la ejecución de la captura de la coreografía como la observación de la obra de cinedanza tendrán duraciones determinadas y distintas, con un principio y un final.

Como si de un pintor se tratara ejecutando un trazo, el operador de cámara podrá bascular, agitar e inclinar la cámara en referencia a la figura en movimiento, e integrarse en parte de la co-

reografía por tener que trasladarse en el espacio tridimensional. En este proceso el operador de cámara suma una dificultad técnica que corresponde a su traslación dentro del espacio, sujeta a su pericia técnica, obligado a seguir la coreografía como si fuera la pareja de baile complementaria, por ello, el operador-realizador está obligado a anticiparse a los movimientos o pasos que quiere capturar en el transcurso de la acción.

En el momento de operar la cámara, la elección previa de la óptica es determinante, ya que nos va a obligar a mantener una distancia concreta con la figura. Una óptica más abierta, más angular, y por tanto con mayor profundidad de campo, la cual, nos permite situarnos muy cerca del bailarín, y en esta proximidad variar el punto de vista sobre él, sin apenas ganar distancia sin perder el centro, por lo que esta captura va a ser mucho más vertiginosa y fluida. Una óptica más angular va a definir mucho mejor el volumen del bailarín y podrá evidenciar una composición mucho más tridimensional. Con una óptica más larga y de menor profundidad de campo, el resultado de la captura va a ser diametralmente opuesto, ya que va a obligar al operador a mantener una distancia mayor con respecto al bailarín para poder abarcar más campo visual. En este caso, para variar el punto de vista de la cámara, el arco del movimiento del operador tiene que ser muchísimo mayor y más veloz, para que realmente afecte a la composición. Al verse reducida la profundidad de campo, relativa a la óptica, la dificultad del enfoque y por consiguiente el compromiso de la nitidez de la imagen se ven afectados. A parte, una óptica de estas características aplanará la composición de la imagen y participa de una reducción del volumen. Tanto la coreografía dancística como la coreografía del operador de cámara deben ser ajustadas, premeditadas y repetidas. El bailarín en cada una de sus posiciones actuará con fuerza, intensidad y velocidad, reproduciendo los pasos de la coreografía. Lo mismo sucede con el operador moviendo la cámara, registrando e interpretando cada una de esas posiciones. El bailarín ejecutará la coreografía impuesta por el coreógrafo y el operador-realizador desarrollará una coreografía complementaria basada en la captación y registro

de las posiciones y movimientos del bailarín. El operador asimismo también podrá capturar con la cámara y construir distintos movimientos en relación al bailarín, como por ejemplo, mientras el bailarín se acerca a la cámara, el operador puede hacerla girar en torno al bailarín y acabar persiguiéndolo, o incluso dejarlo escapar por una de las partes del encuadre hacia el fuera de campo. De esta manera, el operador-realizador puede mostrar partes de la coreografía desde una realidad más estereotómica en contraposición a muchas piezas artísticas que abanderan un punto de vista más formal y unitario. En definitiva, el operador-realizador se traslada por el recorrido basculando con la cámara capturando e interpretando el movimiento del bailarín tanto en sus posiciones como en su recorrido en el espacio.

Hemos determinado que tanto la coreografía como su captación tienen la misma duración temporal, aunque difieren en su recorrido espacial complementándose y encontrándose.

LA OBRA ARTÍSTICA AUDIOVISUAL O CINEDANZA

Sabemos que para conformar la obra artística llamada cinedanza o film de danza habrá que diseccionar y organizar esos planos en un montaje que respete los preceptos de *raccord* o continuidad. Entre otros, el cinedanza, se conforma por dos procesos técnicos concretos relativos a la producción, sin hacer mención de partes como la preproducción, el casting, localización, los ensayos y la promoción, a la hora de generar la obra artística audiovisual. En un primer lugar, como ya hemos explicado, consiste en la captura y el registro del movimiento con la cámara, aludiendo a principios expresivos: profundidad de campo, composición y posición en cuanto al motivo o figura -denominada en pintura-. En segundo lugar compondremos un montaje con los recursos propios de una narración lineal que son la fragmentación del plano, la duración del plano y la continuidad de características de composición y movimiento entre ellos. Al conformar esta narración definiremos distintas duraciones de los planos que mediante la fragmentación, ya convertidos en clips de video, irán insertados consecutivamente generando así la obra y configurando así

un nuevo tiempo narrativo distinto al tiempo de la captura de la coreografía. Esta fracción o fragmento espacio-temporal, lo que consigue es seleccionar los momentos de intensidad del movimiento en su ejecución y así como de expresión de esa coreografía. Las partes eliminadas de la captura lineal de la que coreografía, privando al espectador de esa información, que han sido descartadas en el montaje, se llaman elipsis temporales. El resultado va a ser una cantidad de planos suficiente para reformular y construir esa coreografía bajo distintos puntos de vista abordados en la captura. Cuanto mayor número de planos, más trepidante será la narración. El *raccord* o continuidad como elemento narrativo propio del cine nos obliga a buscar relaciones tanto de composición, como de movimiento, entre un plano y el inmediatamente siguiente. En este caso nos podemos encontrar con que el corte que hemos seleccionado se encuentra en un cambio de posición de cámara y por lo tanto difícil de determinar dónde finalizarlo para pasar al siguiente plano. En este presupuesto utilizaremos la elipsis como elemento censor entre dos posiciones concretas de la coreografía permitiendo así al espectador que inventé o imaginé esas continuidades de movimiento.

A modo de conclusión, considero que el operador-realizador se convierte en pareja de baile insertada en la coreografía, tenga o no conocimientos dancísticos. Una pareja de baile en la que la cámara se ha convertido en prótesis y es determinante en la ejecución de sus propios movimientos. Descubrimos así que la transdisciplinariedad que existe entre pintura, cine y danza pueden ser aglutinadas en una obra aludiendo a principios propios de cada materia. La visión espacial del pintor que con la perspectiva y el color genera la ilusión de la tercera dimensión aplicada a cada uno de esos fotogramas, junto a la composición del plano en movimiento atendiendo a principios espacio-temporales heredados de la coreografía usados para mover la cámara, así como, la danza como objeto de estudio principal y de partida, nos lleva a concluir en un cinedanza interdisciplinar lejos de las convenciones formales del film de danza.

BIBLIOGRAFÍA

Medina Domínguez, Alejandro y Ovejero Sánchez, Jesús (2010-11). *Física I*. Salamanca: Editorial Departamento de Física Aplicada de la Universidad de Salamanca.

Bayo Margalef, José (1987). *Percepción, desarrollo cognitivo y artes visuales*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Puyal, Alfonso (2013). *La persistencia de la visión: medios reproductivos e imagen televisiva*. Madrid: Editorial Zer

Aparici, Roberto (2006). *La imagen: Análisis y representación de la realidad*. Barcelona: Editorial gedisa.

Pineda Pérez, Juan Bernardo (2006). *El coreógrafo-realizador y la fragmentación de la imagen del cuerpo en movimiento dentro del film de acción y el film de danza*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia.

Códigos melodramáticos e impacto emocional. El cine-danza contemporáneo.

MARÍA ROGEL

El género melodramático (cinematográfico) y los elementos estructurales

Para poner muy brevemente en contexto, sobre qué es y cómo se ha definido el género melodramático, comentar que la filmografía de tres directores es absolutamente imprescindible en el esplendor del género en los años 50: Douglas Sirk, Nicholas Ray y Elia Kazan. Con sus particulares visiones para narrar el conflicto y en quién ubicarlo, han contribuido a generar toda una arquitectura interna y una identidad de este género(1), que, a fin de cuentas, se puede considerar el más profundo en cuanto a la representación de los sentimientos humanos y a esa parte y condición del ser humano más vulnerable.

Sus personajes, tan inolvidables y empáticos, forman parte de la memoria colectiva, al menos para los cinéfilos. Éstos luchan contra un antagonista, que, en muchos casos, es la propia sociedad o convención social, que les reprime; a veces representada en la distancia corta, en sus propios padres, que se interponen entre ellos y sus deseos, incapaces de comprenderles o de despojarse de las convenciones, haciéndoles sentir atormentados o desdichados. En ese aspecto, a los personajes de corte melodramático se les puede considerar, por definición, anti-héroes. Y eso les hace muy interesantes. En estas películas, los personajes protagonistas sufren el desamor, el desarraigo, todo tipo de circunstancias que les transforman anímicamente, incluso la propia locura sin retorno, en muchas ocasiones, consecuencia del *amor fou*.

Caracteriza, además, a este género que se hila con una precisión narrativa de los detalles en el diseño de escenas, basada en binomios como ausencia/presencia, pasado/presente, felicidad/desdicha...(2) Las localizaciones, más allá de una estética, están cargadas de un precedente narrativo y contribuyen activamente a

la intensidad de la trama y de la transformación del personaje. En ese sentido, el melodrama es en sí mismo una estrategia específica en el que el contenido se arma en su intensidad desde la lógica esencial del Cine: Espacio vs Tiempo, binomio al que Deleuze(2) ha dedicado múltiples reflexiones, que son de absoluta importancia en el ejercicio de ser cineasta, y un asunto constantemente ignorado en las prácticas del *screendance*, como veremos más adelante.

Para especificar esa particular intensidad del melodrama clásico, se elige una escena de una potencia sobrecogedora, en la que se ve cómo todos los elementos y niveles se articulan para componer un estado anímico muy profundo y particular. Se trata de una escena de *Esplendor en la hierba* (Elia Kazan, 1961), en la que *Deanie* vuelve a casa de sus padres, tras un periodo de recuperación en un hospital psiquiátrico, por el amor atormentado con un joven de clase social distinta en una pequeña localidad de Kansas. Ella, interpretada por una gran Natalie Wood, llega a su cuarto, se acerca al tocador, se queda mirando las huellas de las fotos de *Bud* (que su madre ha quitado, para protegerla) y se lleva la mano a la cara. El plano se mantiene en este momento íntimo, en un encuadre que impide verle la cara, puesto que está de espaldas a la cámara y el espejo le corta la cabeza. La escena tiene como precedente todas las noches que se sentaba y besaba las fotos de su Bud. Un díptico de escenas clave para comprender de lo que trata la película: hay historias que no se pueden cerrar, heridas que nunca cicatrizan. Siempre impresiona cómo está narrado ese momento, cómo el espectador nota y sufre —con ella— que algo se ha perdido para siempre.

En el melodrama cinematográfico clásico, existe una reivindicación y una exaltación del gesto, que tiene algo de anacrónico, puesto que esos gestos ya no nos pertenecen. El melodrama en su constituyente exaltación gestual: quemar cartas, sollozar en la cama, gritar bajo la lluvia, acariciar las teclas de un piano, maldecirse delante de un espejo, rasgarse los nudillos... Aportando un extenso y minucioso glosario de gestos y situaciones para representar la deriva (en la más pura continuidad del Romanticismo),

desde toda una escala de intensidades, de la sutileza a la violencia, y de puestas en escena. Gestos que, a día de hoy, resultan, casi todos ellos, ridículos fuera de un contexto de *Cinema Heritage*(4).

El melodrama femenino está siempre asociado –en estas filmografías y en todo lo que las ha precedido, salvo excepciones– a lo lacrimógeno e íntimo, a actitudes más sumisas. Mientras que el melodrama masculino es mucho más activo, basado y activado por gestos más violentos. Es decir, estando igual de rotos, un personaje masculino y femenino, ante lo adverso y lo cadente, se comportan según un mapeado de la reacción, de la respuesta emocional, (legitimado) de la siguiente forma: mujeres víctimas y hombres que se revelan.(5)

El melodrama en la contemporaneidad

Cineastas contemporáneos definidos como retratistas de lo real, como los hermanos Dardenne o Aki Kaurismäki, han atribuido y adaptado esta intensidad emocional del melodrama clásico a las clases más bajas y personajes más *outsiders*, reubicando al género en un lugar casi contrapuesto a en el que había nacido y a esa premisa que, en especial en el cine de Sirk, se le asociaba: *Los ricos también lloran*. Gracias a ellos, parte del melodrama actual se refiere a día de hoy a los asuntos más graves y personajes más desfavorecidos.

En una segunda línea, podríamos traer a los directores que, más en su estética, tratan de apuntar a las posibilidades del género melodramático y de la parte desgarrada del retrato, como: Won-Kar Way ha dado algunos de los momentos más bellos basados en la dicotomía ausencia/presencia, trabajando el amor y el dúo desde el desencuentro, casi como si fuera un Max Ophüls de la periferia de una ciudad, y que todos los escenarios enfatizen la soledad de estos personajes, siempre rodeados de una aureola muy influenciada por el pintor Edward Hopper; David Lynch, llevándolo siempre a esas atmósferas del extrañamiento; Sofia Coppola, haciendo claustrofóbicos esos escenarios de cuartos de papel pintado y el melodrama *indoor*; o, en varias ocasiones, el propio Almodóvar, que además no ha dudado en hacer ir a sus

personajes, dentro de la propia película, a ver *Café Muller*, una de las obras cumbre de Pina Bausch (nombre clave en el desarrollo de este género, como se comentará más adelante). Y faltan muchos otros.

No siendo el *screendance* sólo el resultado de una sinergia entre Cine y Danza, sino que lo coreográfico se contamina o se ha aproximado a muchas otras sinergias, no dejar de nombrar un contra-plano muy interesante: creadoras en las lindes, de enorme interés, esenciales a la hora de comprender cómo generar narrativas complejas en territorios híbridos, que han sido contestatarias en las pautas establecidas de la representación: melodrama pasivo para el género femenino y pro-activo para lo masculino como Chantal Akerman, Pipilotti Rist o Sophie Calle. En primer lugar, revisando esta convención del melodrama; en segundo, por el interesante intercambio de género (6). Han tomado de forma inteligente el dispositivo del melodrama, generando narrativas que no lo son pero se le parecen, lo que ha favorecido un cierto empoderamiento de lo (melo)dramático desde una perspectiva contemporánea, con una interesante revisión de la feminidad. Creando personajes femeninos con un marcado carácter performativo y singulares aureolas, tomando esa parte más instalativa del melodrama, tanto en su configuración formal/estética, como en la intensidad del gesto, a los que lo masculino no afecta ni provoca (como marca la tradición). Victimismo irónico, como en *Jeanne Dielman*, una viuda en un particular duelo; o catarsis liberadora, como la propia Pipilotti, ofrecen un *pseudo-melodrama* al que parece faltarle el contraplano o éste está ausente, y, en ese sentido, es irreverente. Empoderamientos desde las entrañas de la representación, en el cine expandido o en propuestas que casi se salen de la pantalla. Tanto carácter creativo tienen, que Beyoncé, supuesto estandarte del empoderamiento femenino, ya las ha plagiado –más que homenajearlas- en más de una ocasión, apropiándose sin reparo de más de un pase de *Rosas* (de Anne Teresa de Keersmaecker, nombre clave del *teatro-danza* actual y heredera de Pina Bausch), en *Countdown*; O le ha cogido el gesto a Pipilotti y ha roto espejos retrovisores de coches, con la misma inocencia/

culpabilidad e ingenuidad/violencia de *Ever is over all en Hold up*.

Es absolutamente esencial tener en cuenta un episodio de la historia llamado “teatro-danza”, término que acuñó la gran Pina Bausch y en el que se concedía a la escena un alto voltaje. Pina revolucionó en su día la escena, y es uno de los nombres, a día de hoy, con más repercusión. El carisma de sus piezas y la visceralidad llevó la danza a un lugar donde previamente nunca había estado. En *Café Muller*, ya la propia escenografía de sillas esparcidas y parte del reparto (ella misma) con los ojos cerrados a punto de chocar... daba alguna reminiscencia al melodrama, en su concepto material más cadente, de ruina, caída, de naufragio... luego, encerrada en una puerta giratoria. Había un desgarró, una soledad, una desesperación en cada uno de los personajes, pases y detalles en escena. Conocida por su método de inmersión, trabajaba con los miedos reales de los propios miembros de su compañía (una familia, más bien, como bien retrató Win Venders en *Pina*, bonito trabajo sobre los procesos, que coincidió con su propia muerte y acabó por ser un rendido homenaje, y la aproximación de mucho público a la danza contemporánea). Pina trabajó las relaciones emocionales y un mundo de fricciones en el que muchas veces hay un cuerpo femenino y uno masculino dialogan desde la más frágil vulnerabilidad, lejos de establecer relaciones de romanticismo o romances. Todas estas características y pulsión revolucionaron la escena, en especial a las compañías pioneras en coreografiar para pantalla, muy conscientes de este nuevo abordaje (como se verá a continuación con Vandekeybus/ÚLTIMA VEZ o DV8 Physical Theatre) que heredaron esta verosimilitud, expresividad y visceralidad de la escena llevándola a la pantalla.

La especificidad del *Screendance*: iconos y referencias

En este particular ejercicio de llevar la danza a la cámara/pantalla, existe una referencia clave: Maya Deren, diluido desproporcionadamente a sus aciertos, reflexiones y aportaciones. Una mujer, además, que provenía del cine experimental y que presumía de hacer películas con lo que costaba una barra de labios en el

cine de Hollywood. Interesantísimo, que el *screendance dancefilm* aparezca así, como contra-plano a toda esa industria del cine en la que musical era todo un despliegue de producción. He aquí una cuestión absolutamente clave para comprender la dificultad de generar la sinergia entre lo cinematográfico y lo coreográfico esa distinción que hace entre cine verticalidad y horizontalidad (7):

The distinction of poetry is its construction (what I mean by “a poetic structure”), and the poetic construct arises from the fact, if you will, that it is a “vertical” investigation of a situation, in that it probes the ramifications of the moment, and is concerned with its qualities and its depth, so that you have poetry concerned in a sense not with what is occurring, but with what it feels like or what it means.

Sin embargo, casi nadie duda, en especial dentro de la danza, de nombrar padre del *dancefilm* al belga Wim Vandekeybus (fundador de la cía. ÚLTIMA VEZ) y quien sienta las bases del género. Heredero de toda la tradición de teatro-danza europeo, también conocido por llevar a sus intérpretes a experiencias extremas, desarrolla tramas de alto voltaje emocional en términos coreográficos, buscando el potencial de la danza incorporada a una narración mayor, nunca explorándola en un sentido estético. Hábil en la inteligencia de los recursos aplicados a la cámara, ese nuevo espacio/dispositivo donde las cosas permanecen y se ven y comprenden de otra forma, proponía claves de cómo hacer de la danza una parte esencial de la narrativa, con personajes a la deriva y, como *leit motiv*, la transformación interna. Sí es cierto que Vandekeybus apunta la dirección a la que este particular terreno de creación se dirige.

En *Blush* (Win Vaderkeybus/ÚLTIMA VEZ, 2005), obra ya cumbre de este no tan desarrollado a posteriori género del cine-danza, narra la historia de una pandilla de amigos, a su vez, algunos de ellos, parejas, lidian en un supuesto periodo vacacional juntos, una convivencia que estará relacionada con el frenesí, la muerte, los lados más animales, la locura. Una caja de pandora con más de una fricción que limar; enfrentamientos de género,

que surgen de esas acusaciones que a veces desata el alcohol o una broma pesada. Se van mapeando sentimientos que conforman un retrato generacional, de gran verosimilitud, contradictorio y visceral, en el que se llega a estados cercanos a la locura. Donde los intérpretes no se muestran desde el comienzo, y lo actoral y lo bailado se conjugan y alternan hábilmente, sin caer nunca en la trampa del virtuosismo (que haría muy difícil sostener una pieza de esta duración, ni es su cometido), en el que se suele reservar lo coreográfico para los momentos de mayor colapso o transformación. Se respira en toda la película una libertad creativa y una voluntad de explorar el potencial de lo coreográfico en su vertiente más visceralmente narrativa. Los intérpretes, un estupendo reparto coral, se reprochan, irritan, ponen a prueba... Se explora toda situación de apego y fricción que se produce y pueda surgir de esa convivencia coral, una que no sabemos si es con motivo de una reunión festiva y de reencuentro, o por un funeral. O que puede parecer ambas, y que, a fin de cuentas, podría ser metafóricamente la propia vida, con sus dimes y diretes. Espacios interiores y exteriores para emular una especie de viaje por lo más visceral de nosotros mismos. En los que las partes coreografiadas siempre están fuerte y estrechamente vinculadas a un estado de ánimo, a una raíz. Esta película sigue siendo, a día de hoy, un excelente ejemplo de las posibilidades del género, probablemente no superado.

Ya se ha hecho referencia a cómo el género melodramático es en parte responsable, o, al menos decisivo, a la hora de establecer cómo se narra y representa el dolor, el duelo, la pérdida o la ausencia, de acuerdo al género. Y es interesante cómo Vanderkeybus bucea en esa trama de desgarró y transformaciones interiores que sufren los personajes, incorporando situaciones que revisan la cuestión del género, llevándola, incluso, a lugares de empoderamiento o incluso inversión de roles: un viaje interior, en el que lo masculino y lo femenino parecen enfrentados, destinados a no encontrarse ya desde el comienzo, con una escena en la que ante el grupo un hombre y una mujer establecen una competición de marcas y cicatrices, que luego no hará más que continuar en toda una

deriva. En ese sentido, un melodrama abstracto, o reflexión sobre cómo establecer conflictos y contemporaneizar el melodrama.

Roles, géneros y vínculos.

Representación de masculinidad y feminidad en el *dancefilm*.

En *Dead dreams of monochrome men*, de DV8, existe una capacidad absolutamente magnética de construir escenas, que tienen, además, un tono de lo real. Esta pieza, larga, contribuye muy activamente a generar un imaginario homosexual con poso e idiosincrasia propia. Se establecen tensiones entre cuatro hombres en las que se pasa del deseo, los celos y la seducción, al casi maltrato, sentimientos desgarrados y violentos, fruto de una pérdida de control en los sentimientos sobre el otro o que el otro ejerce en ellos, y que es el quid de la cuestión, de la intensidad emocional o del código melodramático. Existe una alteración. Y es en ella en la que todo ocurre. Los personajes no están en un punto cero. Con ingenio, se establece un contexto de normalidad del baile: una discoteca, donde lo coreográfico se va trabajando en el matiz, cada vez más pequeño y en esa siete de tiempos intermedios entre las acciones, salas en las que bailan o recovecos en los que se seducen. Una casi intriga de ambiente onírico en la que cuatro hombres se entrecruzan miradas y, con mayor o menor suerte y correspondencia, consiguen su propósito, estableciéndose un retrato y casi un manifiesto del lenguaje corporal específico de un ritual del flirteo homosexual.

De nuevo en *Enter achilles*, los DV8, finos y precisos generando narrativas coreográficas de enorme naturalismo, aquí proponen una aún más realista y precisa: una noche trasnochada con mucha testosterona, de un grupo de colegas, clientes habituales de un bar, donde se emborrachan, hacen bromas pesadas de humillación y provocación, disfrutan de la música y el karaoke y establecen roles de poder. Con un estupendo reparto coral (Jordi Cortés a la cabeza) y en una fluida realización, que hace efecto de plano secuencia y que muestra un muy buen gusto por el tiempo de lo real, esta pieza es una interesante deriva, con un ambiente de marcada heterosexualidad, con momentos en los que todo se

desmorona y descontrola. En la que se toman algunos referentes de la masculinidad, como SuperMan, para desmitificarlos, y se abren grietas, atisbos que enfatizan la homosexualidad y actitudes de otra orientación sexual.

Como otras de las referencias, *Coup de gracè*, pieza filmada en una localización de arquitectura singular, Radio Kootwijk, en los Países Bajos (antigua radio de emisión a Asia) confiere una elegancia que se complementa con todo tipo de puesta en escena, que nos lleva a algo señorial, a un preámbulo que tiene algo de ritual. Un reencuentro, un duelo, una despedida, un momento de no retorno... dos viejos amigos –interpretados por los maravillosos Damián Muñoz y Jordi Cortés– se reencuentran en un recóndito lugar: ¿qué significa? ¿por qué allí? El escenario, por un lado, de absoluto corte melodramático, podría recordar a *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), permite una épica del plano y un máximo aprovechamiento en sus alturas y perspectivas, para dotar de una visceralidad de corte melodramático a la propia atmósfera. Por su parte, esa *mise-em-scène*, está, a nivel de contenido, perfectamente justificada y enfatiza esta relación antagónica de dos personajes con un pasado común, que ahora parecen estar enfrentados, existir una sutil enemistad, una complejidad que el espectador no comprende del todo pero que acierta a comprender. Esta pieza, un medimetraje, es la adaptación cinematográfica de *Öleles*, una creación de los carismáticos intérpretes: Damián Muñoz (La intrusa) y Jordi Cortés (exbailarín de DV8), 7 años más tarde, a cargo de Clara Van Gool, en un formato de superproducción. Y es interesante ver cómo una buena adaptación se convierte en otra cosa, porque la cámara, el punto de vista –y sus infinitas posibilidades– y la esfera de lo cinematográfico articula y configura de otra forma, da otro sabor, atribuye un género específico y ése puede ser, incluso, otro distinto al que la propuesta tenía inicialmente. Clara ya había adaptado *Enter achilles* (retrato de la manada masculina, ya comentada), mientras que aquí el poder del dúo como estrategia dramática más la de los antagonistas, en la épica y la dosificación del plano/contraplano.

Es interesante el ejercicio y experimento que ocurre en *Ama-*

rás sobre todas las cosas (Chema de la Peña, 2016), puesto que Camille Hanson coreografía unas partes en las que se establece una duplicidad muy interesante. Y la danza se coloca y explora en el lugar más emocional. En la que los bailarines están a la escucha de las escenas, presentes pero estáticos. Son quizá los más metafóricos, emocionales e inolvidables. En una escena de esta relación tormentosa, Ana busca a Teo por la ciudad a la que han ido a pasar un fin de semana romántico. En un momento dado de este angustioso paseo, la bailarina Eva Boucherite la acompaña y comparte plano, duplicando la preocupación, o exteriorizando su angustia interior. El espectador se toma unos segundos en comprender quién es esa mujer pero enseguida la ubica en el nivel de lo poético y del *alter ego*. Ella le susurra algo, quizá la anime a que le llame en alto. Ella grita su nombre, pero nadie responde. De vuelta al hotel, Ana tumbada en la cama y su alter ego que trata de cogerla, de abrazarla, casi como si fuera una Piedad, de ayudarle a que se recomponga, mientras Ana reacciona violenta, separándose, una y otra vez. Se resiste, grita, vuelve a caer. Hay algo muy conmovedor, que recuerda ese maravilloso abrazo roto de *Café Muller* (Pina Bausch). La cámara hace un *travelling*, de lado a lado, en paralelo, mientras ocurre esta pequeña visceral coreografía. La cámara continúa el movimiento, comienza a girar circularmente, sale de la habitación y entra en un cuarto de baño, donde va desvelando el despliegue/dispositivo, compuesto por personajes e interrelación: vemos a Teo, sentado en el retrete, con la mirada vacía, haciendo un tic nervioso con la mano; luego, a un metro escaso, dentro de la bañera, a su *alter ego* —el bailarín Óscar Lozano—, bajo el chorro de la ducha, empapado, que hace lo mismo y le observa, mientras se siguen escuchando los gritos desgarrados de Ana, ya fuera de campo. La cámara continúa, cerrando el ciclo (360°), saliendo de nuevo a la habitación, donde Ana sigue luchando. En esta película se deja que exista la especificidad que la danza aporta, que forme parte de la estructura y arquitectura de la película. Las escenas con danza no sólo son un acierto y un valor añadido, sino que resuelven, plantean o exploran matices, siempre distintos, que van componiendo el

proceso del duelo tras una ruptura, un paisaje melodramático que diluye lo interior y lo exterior. El acompañamiento por esos seres duplicados, desdoblados, que ni siquiera se parecen físicamente, esos “guías”, los bailarines, en los momentos más difíciles y de liberación, se lleva a cabo de forma verosímil y con mucha humanidad. El bailarín siempre permanece en un segundo lugar, a la escucha, lejos de un virtuosismo o de una estética. Respecto al metraje total, la danza es poca y bien dosificada, algo clave a la hora de coreografiar para pantalla, puesto que lo coreográfico convive con la imagen-en-movimiento, que, de nuevo citando a Deleuze (2), es ya en sí mismo tiempo. Los respectivos alter-ego y compañeros de duelo van, poco a poco, tomando las riendas de la narración, sustituyendo, cada vez más, a los personajes, rotos, en una transición interesante desde esa poética inicial, casi más propia del realismo mágico a una interiorización de la historia. Otro interés es que las escenas bailadas son cada vez más lejanas periféricas, lugares a donde ir a refugiarse o gritar. Se les va agotando el paisaje, lo que lleva a un final trágico y melodramático.

Dentro de otros buenos ejemplos en los que la danza se ha ennoblecido o sabido contextualizar, citar y celebrar *Timecode*, dirigida por Juanjo Giménez Peña, cortometraje nominado a los Premios Oscar 2017 (y que ha ido cosechando premios en otros tantos diversos y prestigiosos festivales), coreografiado por Lali Ayguadé y co-interpretado junto a Nicolás Ricchini, dos guardias de seguridad de un parking, compañeros de trabajo de turnos partidos que se hacen el relevo. Se establece un cierto humor en el dispositivo, sobre todo por la complicidad que se le atribuye al espectador, confidente y observador; al mismo tiempo, la danza vinculada y al servicio de otro sentido melodramático contemporáneo: la incomunicación. Personajes desencontrados que consiguen, rompiendo las normas, comunicarse y encontrar el lugar para la relación que no tienen. Un bonito trabajo sobre una peculiar relación hombre/mujer y sobre la huella, del uno en el otro. Por su lado, respecto al dispositivo se establece algo interesante, una cierta densidad temporal, puesto que conviven esas largas y rutinarias jornadas con el tiempo en diferido, el de la grabación

del circuito cerrado, y lo que en ella se va generando, casi una correspondencia de amor. Existe una verdadera coreografía de la cámara, de planos/contraplanos, entre la propia cabina del vigilante y el circuito cerrado desde el que controla. Existe también algo interesante, una pequeña gran reivindicación, en la transgresión de pasar de ser el vigilante al vigilado; de generar sorpresa, un desestabilizador con el que romper la rutina. Un trabajo con alma que muestra la capacidad de lo coreográfico como elemento diferenciador y la estrecha relación que se establece entre *danza para pantalla* y espectador.

Con la pieza *Hold (S T I L L)* esta pieza, comienzan un fructífero tándem, *Still alive dances*, Lauren Simpson & Jenny Stulber, un interesantísimo trabajo en serie de estudios de movimiento, con un gusto por el tempo lento, probablemente reforzado por el interés de partir del encargo curatorial o diálogo museístico, a lo que imprimen enorme creatividad y la precisión de la *mise-en-scène*. Esta pieza comienza con la imagen de dos mujeres abrazadas. Partiendo de ese vínculo, la coreografía se abre y expande a una sincronización, a veces en espacios en los que no puede verse, y cada cierto tiempo existe una reminiscencia del abrazo inicial. En esa fricción entre lo estático y lo dinámico, una fragmentación en la narración (pequeñas variaciones de localización y distancia) se mantiene la continuidad del vínculo. Y todo ocurre de una manera delicada y fina, en un no-lugar, un espacio en ruina, en el que, de forma casi cíclica, se juega con la ergonomía de los pesos y de los huecos, con la posibilidad del abrazo y de otros gestos casi como coincidencia o lógica espacial. Las intérpretes, insertas en una especie de trance temporal y de aureola anacrónica, en sinergia y escucha al detalle más pequeño, siempre en relación a la otra, lo que se convierte en una permanente hipótesis. A nivel de interacción e inter-relación, existe una proximidad atípica entre ellas muy singular.

A la hora de enriquecer los géneros, existen como se ha comentado, dos posibilidades: la de hacer que protagonicen un (no)romance más modelos que el clásico binomio hombre/mujer basado en unos parámetros de masculinidad y feminidad que

conviene repasar; o desviando la historia y la interrelación de los personajes a otros apegos. En una conjugación interesante de ambos, aparece un término que se viene acuñando ya en los medios: “bromance” (y con el que se ha referido incluso a Obama y su inseparable) que se refiere a un romance fraternal o amistad intensa entre hombres.

Así llama, sin más dilación, Bertin Nilsson a una pieza de screendance urbana, coreografiada y protagonizada por el carismático reparto: *Beren D’Amico, Charlie Wheeler y Louis Gift*, de Barely Methodical Troupé (compañía experimental acrobata), que dirige basada en el material escénico que ya habían generado, también llamado *Bromance*, con el que ya venían cosechando éxitos. En la que existe una intimidad y complicidad de amigos, y se naturaliza, desde esta perspectiva, y con una cierta ingenuidad, el contacto de los cuerpos, tanto vestidos como desnudos. La acrobacia se pone al servicio, más allá del virtuosísimo, de una intención, de dar con algo tan sencillo como lo explican aquí: “Pensamos que sería más fácil trabajar con lo que ya sabíamos que tratar de hacer algo demasiado complicado o profundo. Es simple pero efectivo.” (Beren D’Amico). Proceso en el que contaron con el asesoramiento de Eddie Kay (de *The cost of living*, de DV8, otra pieza clave del género, adaptación de una versión escénica previa, ambas a cargo de Lloyd Newson, en la que la acrobacia corre a cargo de un carismático reparto, algunos de ellos con miembros apuntados) (8).

Conclusión

Puesto que se trata de ver a qué voltaje (en referencia a este punto de partida del melodrama clásico) se produce actualmente el *screendance*, más particularmente, el *dancefilm*, donde existe una tendencia ya muy extendida de dúos en los que se pretende o se recrea un impacto emocional, pero que no está bien constituido, se propone un breve recorrido por varios tipos de fuentes, para adentrarnos en este camino de los sentimientos alterados y en cómo este tipo de dramaturgia contribuye a generar historias verdaderas y una relación que no se debe nunca perder con el

público, basada en la empatía.

No nos creemos a los personajes. Y no se comportan de acuerdo al dispositivo y a la lógica de lo cinematográfico. Y esto a veces es tan sencillo como comportarse como lo real. Apunta el gran Robert Bresson una maravillosa cita sobre qué hace al cine real: “Ser modelos, no parecer actores” (9).

Existen, respecto al tiempo, dos posibles estrategias o modalidades de crear retratos (que deben recoger las cualidades físicas y morales): el personaje retratado en el trascurso del tiempo. Narrado por escenas, que nos permitan ver cómo las circunstancias le afectan, si consigue -o no-, y cómo, sus objetivos, sus anhelos y frustraciones, su moralidad. Escenas que dan significado a otras y que son precedentes o antecedentes, de ese ingenio del guion; o el retrato definido por un momento marcante, uno que hace que no sea necesario comprender lo anterior y lo posterior, contextualizar, puesto que tiene una carga dramática de la excepción y la situación límite, de la narración con el personaje en el borde del precipicio.

En la mayor parte de la producción de *screendance* (danza-para-pantalla / coreografía-para-cámara) no se establece una relación entre los personajes, más allá de compartir plano, o de la mera experiencia y consecuencia de la danza, que les hace interactuar en el espacio en términos propiamente del movimiento, como si compartir plano no tuviera unas consecuencias espacio-temporales y, en su continuidad y en la narrativa, un nivel emocional, una interrelación. En esa linealidad y planicie donde ocurre y como se produce la mayor parte del *screendance*, resulta realmente difícil generar impacto emocional, sin activar o tener en cuenta los elementos y recursos esenciales de la narración, pero sobre todo un verdadero vínculo, sin una de las potencialidades del lenguaje cinematográfico: el tiempo. Lo que produce todo aquello que tiene que ver con la psique, con el efecto que hace en uno el otro, lo que produce diversas formas de vulnerabilidad, o que puede provocar anhelo, fricción; el pasado de los personajes. Esto hace que muchas veces *se note demasiado la danza*, que el bailarín la haga destacar, la rebele y desvele, lo que hace

que al espectador le resulte artificial.

Son varios los investigadores que hacen hincapié (10), incluso los propios festivales –los más veteranos– que lo especifican en sus bases, que, en cierta forma, reclaman, como elemento constituyente y parte de la definición del *dancefilm*, el impacto emocional o la emocionalidad. Refuerzo el sentido de dispositivo, en el que la danza pierde la efectividad de su dispositivo natural (en vivo), a favor de otros aspectos y cualidades que explorar en la pantalla (el tiempo en diferido), que abre todo un espectro de posibilidades de enorme creatividad, y, sobre todo, que permite una producción con localizaciones reales, que, en un escenario, sólo se podrían recrear. Probablemente sea el único sentido de hacer *dance-on-camera* y no danza en la caja negra. Que la relación con el espectador, inevitable e irremediabilmente, cambia.

Llega el momento de hacer una puntualización, la distinción entre géneros: el *cine-danza* es una representación espacio-temporal (Deleuze lo explica detenidamente) (2), en la que se sitúa a los intérpretes y a la coreografía; mientras que en el *video-danza*, todo se limita al mero espacio y al movimiento, como elementos en crudo, en la pura composición, no en algo que prevalezca. No se contextualizan en la filosofía del cine y que están destinados a en vez de a permanecer en nuestra memoria.

Asimismo, especial importancia la localización. Nombrar una fuente clave, que se ha convertido en un icono del género: *Valtari*, dirigido por Christian Larson y coreografiado por Sidi Larbi, probablemente el videoclip con danza más viral (que forma parte de un interesantísimo contexto de cine colectivo *Valtari Mystery Film Experiment* para Sigur Rós, siempre interesados en experimentar nuevos modos de producción y difusión). Todo apunta a que parte de un mal entendimiento de este trabajo esa obsesión por el espacio industrial, la fábrica, un escenario que resulta ya de una cierta frivolidad, y que, lejos de nutrir de un imaginario, acaba por, una y otra vez, alejarse de la esencia del discurso del *dancefilm*, asociándolo a la forma y no al fondo. En muchas propuestas de *screendance*, los posibles personajes están en lugares que no les pertenecen y de los que no se consiguen

apropiar, el entorno no repercute en ellos, de manera que el espacio acaba por prácticamente ahogar lo que de verdad pudiera surgir en esa propuesta.

De todo esto se concluye que falta amor por el cine. También por los personajes, querer hacerlos prevalecer, universales, conmovedores, inolvidables. Faltan otros modelos. Falta estar enamorado de la profesión, falta cinefilia. Ésa es la diferencia que siempre separará el ‘dance-film’ del ‘video-dance’, la pasión y el motor con el que se hacen. Es esencial comprender a todos los niveles el personaje como herramienta del discurso, en su psique, como proyección de la condición humana.

BIBLIOGRAFÍA

(1) “Melodrama: Genre, Style and Sensibility”. John Mercer y Martin Shingler. Editorial Wallflower. Londres, 2004.

(2) “White melodrama: Douglas Sirk”. Tag Gallagher. Senses of Cinema, julio 2015.

(3) “La imagen-tiempo (Estudios sobre cine2)”. Gilles-Deleuze. Editorial Paidós Comunicación. Barcelona, 2004. (Título original: *L’image-temps Cinéma 2*, publicado por Les Éditions de Minui., Paris, 1985).

(4) “¿Dónde quedó el melodrama? BE.SO.MELO un proyecto audiovisual muy sentimental”. Alejandro Panés. Yorokobu, 22/02/2015. Disponible en <http://www.yorokobu.es/melodrama/>

(5) “BE.SO.MELO Dramatic Project (site-specific interventions and footage-in-progress for a recovery of Cinema Heritage and a contemporary melodrama)”. Con dirección, producción y dirección: María Rogel ‘Lapor’ (varias piezas, 2013/-15). Disponible en <http://besomelodramatic.blogspot.com.es/>

(6) “Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman’s film”. Christine Gledhill. British Film Institute. Londres, 1987.

- (7) “El universo dereniano: Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren”. Maya Deren. Traducido por Carolina Martínez. Ediciones de Castilla-La Mancha. Cuenca, 2015.
- (8) “DV8 incredible dance-fim: The cost of living”. Paul Gallagher. Publicado en DANGEROUS MINDS, 2011. Disponible en http://dangerousminds.net/comments/dv8_the_cost_of_living
- (9) “Notes on the cinematographer”. Robert Bresson. Éditions Gallimard, 1975 (Edición en castellano publicada por Ardora Ediciones). Madrid, 1997.
- (10) “Dancefilm: Choreography and the Moving Image”. Erin Brannigan. Oxford University Press. New York, NY, 2012.

Las derivas lingüísticas de lo políticamente correcto

TERESA BAREA

Se puede plantear este tema con dos preguntas, en primer lugar porqué la lengua francesa, más que otras lenguas, persigue un purismo lingüístico y, en segundo lugar, cómo siendo una “pasión nacional” (Paveau y Rosier, 2008) la lengua no ha separado dos acepciones muy diferentes de un mismo término, “pédé”: una, para nombrar coloquialmente a un homosexual y la otra, indecorosa y penalizable, para referirse a un pederasta y cómo siendo un asunto de estado, no se ha reformulado dicho término para alejarse de su significado original.

En este texto, abordaremos esta cuestión asumiendo el purismo que caracteriza la lengua francesa. Repasaremos la etimología y evolución de la palabra “pédé”, formada por apócope, según su registro oral y escrito y terminaremos con el tratamiento que el léxico ha dado a dicho término como insulto.

Como dicen, muy atinadas, las autoras Paveau y Rosier: “No hay más que ver como los hombres se desgarran y luchan en nombre de la lengua, en cuánto han terminado de hacerlo en nombre de la religión, de la etnia o de la política” (2008).

Desde que en 1635, creada por Richelieu, la Academia Francesa de la Lengua, tenía por finalidad: “...trabajar con todo el cuidado y toda la diligencia posible para dar reglas seguras a nuestra lengua, y para hacerla pura, elocuente y capaz de tratar las artes y las ciencias”, esto ha supuesto también un intento de imperialismo lingüístico y político, como el que se reprocha actualmente al inglés. Varios autores contribuyeron a darle el esplendor del que gozaría más adelante la lengua, Montaigne, Ronsard, Rabelais, Descartes. Voltaire, en un artículo de la Enciclopedia de D’Alembert et Diderot (1750-1764) hablaba de la “genialidad del francés proveniente de la claridad y del orden” (Yaguello, 2003) y atribuía esa “genialidad” al hecho de no tener declinaciones, frente al latín y al griego, de suerte que las palabras se suceden según el orden

natural de las ideas, aunque sería, por ello, menos apta a la poesía pero más propia para la tragedia y la comedia. El orden natural según el cual expresamos las ideas confiere a la lengua dulzura y facilidad.

De esto se desprende que en Francia, esta actitud purista hacia la lengua no es solamente una actitud individual, derivada de la norma, sino que es asumida en mayor o menor medida por las Instituciones que dirigen el país. A menudo se confunde norma y purismo, dado que “la idea de falta en gramática es tan constante como borrosa” (Yaguello, 2003) pues se ponen bajo ese término malos usos de estructuras gramaticales y hechos que dependen de la variación sociolingüística.

El purismo como conjunto de los discursos normalizados sobre la lengua se concentra en el léxico; Danielle Leeman en una obra que trata de la relación entre norma lingüística y norma social, apunta que “el léxico es un ámbito menos estable que la sintaxis”, “menos controlado por los locutores”(1994), que menos puede determinar la descripción lingüística y concluye que es imposible elaborar el equivalente a una gramática, para el léxico.

Sobre esta supuesta variedad y riqueza léxica, está muy extendido lo que ya decía Ronsard en 1565 que “cuántas más palabras tengamos en nuestra lengua, más perfecta será” (extraído de Paveau et al., 2008). En el seno del léxico, el gusto por la etimología implica también el gusto por la exactitud.

Centrándonos en la palabra “pédé”, cuyo origen se encuentra en la apócope de “pédéraste” de la Grecia Antigua, este término servía para nombrar una relación particular, tanto sexual como educativa, entre un hombre maduro y un chico joven. Posteriormente, en el siglo XVI aparece definida como “amor hacia los chicos”; sufre algunas desviaciones semánticas que la conducen al siglo XIX donde adquiere el valor de homosexual. El diminutivo “pédé” aparece hacia 1836, y sufrirá posteriormente variantes propias de la lengua oral y del campo semántico de la sexualidad, que tanto se presta a la profusión: “pédale” 1935, “pédoque” 1953, “ped” 1972 o “dep” 1990 (en “verlan”, lenguaje coloquial que invierte las sílabas) (Lexilogos.com/etymologie). Hoy “pédé” se re-

fiere a relaciones homosexuales entre hombres (para las mujeres el término es “lesbienne o “gouine”). Etimológicamente, el valor erróneo es el de homosexual porque “paid” en griego es niño y de ahí derivó en pederasta o pedófilo, que es una relación criminal entre adulto y niño o niña, penalizada por la ley.

El origen de las palabras nos aporta información sobre su historia. Teniendo en cuenta que las fuentes del francés son galas (gaulois siglo 8 antes de Cristo), latinas (latín vulgar siglo 5 después de Cristo) y germánicas (a partir del siglo 5), a lo que hay que añadir numerosas unidades léxicas “nacionalizadas” (Yaguello, 2003) por los dialectos y lenguas regionales, vemos como a través del latín vulgar se introdujo la palabra procedente del griego, lo cual da cuenta del largo recorrido de la palabra “pédé” hasta nuestros días. Los caminos de una palabra son a menudo complicados y, en este caso, se ha quedado anclada en un desvío semántico que no le ha beneficiado, dada la actualidad, tan de moda, de lo que se llama políticamente correcto en los usos del lenguaje y en los logros en materia de homosexualidad.

El lenguaje llamado políticamente correcto nace en los años 90, aproximadamente, del americano. Surge de una especie de autocensura (Yaguello, 2003) con la que se evitan temas espinosos aunque para ello se pervierta, en ocasiones, el lenguaje. Podemos dar numerosos ejemplos nacidos de este fenómeno: *países en vías de desarrollo por países pobres, daños colaterales por pérdidas civiles en un contexto bélico, asistente de taller por obrero, trabajadora sexual por prostituta, personas de la 3ª edad por viejos, estar buscando empleo por estar en paro o minusválido por sordo o ciego.*

En la formación o composición de las palabras se tiende a engordar su volumen, sin embargo la abreviación tiende, a la inversa, a acortar y sintetizar. Las apócopes de palabras largas, abreviaciones, se convierte a veces en derivaciones que enriquecen el léxico aportando precisión, por ejemplo de “cinéma” “ciné” surgieron “cinéclub” o “cinéphile”; no es lo ocurrido con “pédéraste” y se tiende a considerar demasiado abreviado como demasiado vulgar pero ese mismo proceso ocurrió con *televisión* y todo el mundo, hoy, acepta *tele*, como correcto. Las abreviaciones con-

sideradas simplemente como familiares o populares en francés: “prof”, “fac”, “resto”, “écolo”, “porno” no tienen la misma consideración en el caso de “pédé” ya que su palabra completa no tiene el mismo significado, que es pederasta.

Lo ocurrido en estos casos, en francés se llama “troncation”, es una abreviación que consiste en quitar una o más sílabas al principio o, como sucede casi siempre, al final de una palabra. Se denomina aféresis cuando es una abreviación en el inicio de la palabra (“autocar” “car”, “cyclo-cross” “cross”) y apócope cuando es una abreviación al final de la palabra (“actualité” “actu”, “adolescent” “ado”). Esta “troncation” suele producirse en palabras acabadas en “o”, de ahí que esa “o” vaya adquiriendo estatus de sufijo. Pero también sucede en palabras que no contienen la “o”, como es el caso que nos ocupa.

El francés la practica mucho en palabras como: *Apéritif ape-ro*, *Restaurant resto*, *Exposition expo*, *Vélocoteur vélo*, *Motocyclette moto*, *Automobile auto*, *Paranoiaque parano*, *Schizophrène schizo*, *Séropositif séropo*.

Seguimos preguntando por qué no ha cambiado el término “pédé” en favor de otro que solamente contenga la acepción homosexual y no de relación sexual con niños. Sabemos que los cambios ocurridos en las diferentes lenguas no son siempre debidos al azar. Comprender cómo evolucionan puede ayudar a comprender el funcionamiento del espíritu humano y conocer al ser humano y sus orígenes como especie. La práctica de relaciones entre hombres maduros y jóvenes era conocida y aceptada en Grecia, en la época antigua. La lingüística indica que en el ser humano, estas relaciones se dan en el género masculino, no en el femenino, puesto que no existe término para nombrarlas, y en el lenguaje si no se nombra no existe, pero en la afirmación de esta realidad puede intervenir un factor externo al lenguaje: que la opresión social y cultural hacia la mujer no permite crear determinadas palabras, es decir, no se nombra aunque exista. No solo esto sino que, además, abunda la terminología sobre la sexualidad masculina, porque los canales comunicativos están más desinhibidos.

No hay ejemplos de ninguna lengua que no haya cambiado en un proceso más o menos rápido en el tiempo. Intervienen en el cambio factores internos del propio sistema lingüístico: en la fonología, tendencia a reducir; en la morfosintaxis, tendencia a un orden fijo y a la invariabilidad; en el léxico, se aplica la analogía o desaparición de excepciones (Yaguello, 2003). La analogía es lo ocurrido en la palabra “pédé” (tanto para pederasta como para homosexual). Existe generalmente una tendencia a la simplificación sobre todo en la lengua oral. Es importante pues, el papel que juega la lengua hablada sin embargo, no explica por sí solo, la ausencia de cambio. La evolución de las palabras interviene según un “equilibrio de interacciones” (Yaguello, 2003) entre tendencias, en ocasiones contradictorias, como usos de clases más populares o más elitistas y/o institucionales. El producto de este equilibrio es estrictamente imprevisible en el oral, de ahí que en el uso de “pédé”, las instituciones francesas no han intervenido para diferenciar las dos acepciones.

Por otro lado, algunos estudios demuestran que las mujeres avanzan más en los usos lingüísticos que los hombres. Esto se hizo evidente en algunos momentos de la historia, como por ejemplo durante la Primera Guerra Mundial, cuando las mujeres se quedaron como cabezas de familia, al estar los hombres en el frente, se dejó de hablar el patois y se impuso el francés. Sucedió lo mismo en las Antillas, que siendo sociedades matriarcales, se impuso el francés por encima de las lenguas autóctonas, pues seguramente las mujeres previeron que el francés abriría más caminos futuros a sus descendientes (Yaguello, 2003).

También, la lengua escrita, siendo portadora de una tradición literaria y en consecuencia de una lengua conforme a la norma, es estandarizada y más estable, mientras que la lengua oral es sobre todo portadora de diversidad. Tal vez por pertenecer a la lengua oral, las instituciones no se han interesado en la palabra “pédé”.

En cuanto a la evolución de las palabras, vemos como los elementos frecuentes en los enunciados orales tienen tendencia, fonéticamente, a deformarse, adaptarse o abreviarse y por ello una

palabra puede ser muy diferente de su palabra de origen. Las palabras alteradas de ese modo a partir de otra lengua (del griego) se llaman palabras de formación popular, puesto que en principio ninguna gramática, ni norma ejerce sobre ellas influencia alguna (Frente a esta formación popular existe la llamada formación culta, sin confundir formación con uso). Debido a esta evolución, se habla de la vida de las palabras (Yaguello, 2003). Victor Hugo en *Las Contemplaciones* decía que “la palabra es un ser vivo” (1072). Por ello, tratándose de una lengua viva, no se puede prever el nacimiento de una unidad léxica pues una palabra no nace y crece, ni se va deteriorando, sino que se convierte en otra palabra o desaparece.

En la vida de las palabras, solo se puede hablar de “vitalidad” o de “desuso” (Yaguello, 2003) con respecto a la estrecha relación que estas mantienen con el mundo y los usuarios de la lengua. Teniendo en cuenta varios parámetros humanos como son la región, la edad, la educación, las profesiones o la ideología, las palabras están estrechamente ligadas a nuestro entorno social, histórico y político, de ahí que la relación adulto/niño no fuera mal vista en la época de la Grecia antigua, frente a la época actual que es percibida como una perversión, un crimen y se penaliza.

La definición corta de palabra, como cadena de caracteres que figura entre dos blancos, solo concierne a la palabra escrita o gráfica, y en ese sentido la palabra “pédé” ha cogido dos caminos bien diferentes en el escrito (“pédéraste” crimen sexual tratado en psiquiatría) y en el oral (homosexualidad masculina despreciativa).

En la medida en que las palabras tienen por misión expresar lo real, variable y complejo, no habría pues que fijar su existencia. Esto es precisamente lo que le da su riqueza y, en consecuencia, su significado dentro de nuestra relación con el mundo. (Guilbert, 1975). Según la naturaleza eminentemente social del discurso normativo del buen francés, asistimos al hecho de que “la subjetividad estética sustituye la reflexión lingüística” (Paveau et al, 2008). Podemos, pues, esperar que desaparezca la palabra “pédé”, con su significado de homosexual, y en su deriva lingüística sea definitivamente sustituida por otra ya existente pero menos oral, “homo”,

apócope apropiada, o por la proveniente de un préstamo anglosajón, “gay”. Cuando una lengua no crea palabras va a buscarlas en otra lengua, en los préstamos, y podría conservar “gay”, frente a “homo”. Cualquier neologismo sería bienvenido, en este caso.

Para terminar, abordaremos la lengua oral en su registro más popular o vulgar, el insulto. El hecho de que los puristas de la lengua no defiendan el insulto, no ha impedido su circulación y su publicidad (en debates en los medios de comunicación, en los diccionarios publicados). Insultar bien es la ilustración a la vez de un saber lingüístico (vocabulario), retórico (atinado) y pragmático (oportunamente) (Paveau et al, 2008) además de que es bien recibido en la medida en que pueda paliar golpes (*Lire*, 2004). Las palabras vulgares pertenecen al pueblo (los usuarios) y su uso por parte de la clase política o las Instituciones puede resultar un préstamo insultante y constituye una deriva o desviación peligrosa para dicha clase política. Dicho de otro modo, la palabra vulgar lo es sacada de sus comunidades de origen, lo cual confirma la naturaleza social de la “vulgaridad” (Paveau et al, 2008). Las circunstancias en las que se dicen o utilizan, dotan a las palabras de ese rasgo de vulgaridad (Calvet, 1993). De hecho, podemos observar como la grosería puede ser “simpática” en privado pero peligrosa en público. Por ejemplo la lengua francesa utiliza “pédé!” como insulto general, sin más connotaciones, sin referencia obligada a una orientación sexual, apuntando a desvalorizar a alguien o a algo, sin intención homófoba. El cine francés, a través de la comedia está lleno de ejemplos.

Estéticamente, el insulto se encuentra en un marco más amplio dónde encontramos la maldición, la blasfemia, la difamación, entre otros, además de estar recogido en numerosas obras, autores y actualmente en páginas web dedicados a ellos. La lengua oral española tiende más a la blasfemia por su tradición religiosa. El insulto es una práctica lingüística corriente y bastante común. Es ilustrativo y por ello debe ser claro y alejarse de la ambigüedad que representa una palabra como “pédé” o de neologismos que puedan enturbiar la comprensión léxica.

En conclusión, incluso cuando no hay intención homófoba,

el uso de “pédé” es particularmente nefasto e inapropiado, especialmente porque alberga el sentimiento de que lo que está ligado a la homosexualidad masculina es desvalorizante. En materia de lenguaje, los marcadores sociales son complejos y movedizos y como dicen Paveau y Rosier “el patrimonio lingüístico es social y lo social es patrimonio lingüístico”.

BIBLIOGRAFIA

Art de l'invective. (2004). En *Lire*. Revue mensuelle.

Calvet, L.J. (1993). *L'argot en 20 leçons ou comment ne pas perdre son français*. Paris : Payot.

Dontchev, D. (2000). *Dictionnaire du français argotique, populaire et familier*. Monaco : Editions du Rocher.

Guilbert, L. (1975). *La créativité lexicale*. Paris : Larousse.

Hugo, V. (1072). *Les Contemplations*. Paris : Livre de poche.

Leeman, D. (1994). *Les fautes de français existent-elles*. Paris : Seuil.

Paveau, M. A. y Rosier, L. (2008). *La langue française. Passions et polémiques*. Paris : Vuibert.

Yaguello, M. (2003). *Le grand livre de la langue française*. Paris : Seuil.

<http://www.lexilogos.com/etymologie.htm>

<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/p%C3%A9d%C3%A9>

<http://www.cestcommeca.net/definition-hp-pede.php>

La mirada del lesbianismo en el medio audiovisual

CARMEN SÁNCHEZ RUANO

Una de las parcelas fundamentales de mi trabajo como sexóloga ha sido la Educación Sexual, campo en el que estoy trabajando desde mis inicios en el Centro de Salud Sexual y Reproductiva de la Marina Alta –Alicante- (anteriormente Centro de Planificación Familiar) con el objetivo de que las nuevas generaciones puedan desarrollar una sexualidad más digna y enriquecedora. Y aquí el enfoque del desarrollo de una sexualidad genuina se impone necesariamente.

La identidad y la orientación sexual se convierten en uno de los focos a abordar desde el respeto a la diversidad que somos, desde la aceptación de uno mismo y de una misma y de la otra persona en sus peculiaridades (1).

A esta reflexión se une la situación peculiar que la sexualidad de la mujer ha tenido a lo largo de la historia(2), viniendo como venimos de una cultura patriarcal y machista que ha puesto en primer plano las necesidades masculinas en detrimento de las de la mujer construyendo socialmente una sexualidad masculinizada, androcéntrica, siendo el centro de ésta el pene y la penetración como resultado (3).

La sexualidad femenina ha sido relegada e invisibilizada.

Este es el marco en el que el lesbianismo se mueve, discriminado doblemente; por un lado por la orientación y por otro lado por el género, rompiendo con muchos estereotipos desde el posicionamiento personal de que con mi cuerpo y con mis afectos hago lo que quiero, hasta el revulsivo social de que no necesito un pene como opción de vida.

Todo el trabajo social y educativo contra la homofobia está muy presente en la actualidad y ahí es dónde los medios audiovisuales cumplen una función fundamental como denuncia y como normalización (4).

Como denuncia ya que el lesbianismo ha permanecido invisible, por motivos históricos, morales o sociales, durante generaciones y generaciones y este medio permite visibilizarlo ayudando así a su normalización.

El cine ha permitido que la sociedad en general, ante la ausencia de referentes de una identidad lésbica, se fuese forjando un modelo. Llevamos ya un largo camino recorrido desde los inicios de la democracia allá por los años 70 (la primera película española en la que se crea una imagen lésbica es “La maldición de los Karnstein” del 64)

Investigando sobre el tema me he encontrado un estudio de Irene Pelayo: “Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español” de 2011 (5), en el que hace una clasificación que me ha parecido muy esclarecedora. Irene habla de cuatro modalidades en la representación del lesbianismo en el cine:

Modalidad erótica: durante los años en los que estuvo vigente la ley de clasificación “S”, películas con alto grado de violencia o erotismo, entre el 77 y el 82, en el que el lesbianismo aparecía dentro del imaginario erótico heterosexual masculino: “Silvia ama a Raquel”, “La caliente niña Julieta”, “La frígida y la viciosa”. Películas que no aportan nada a la construcción de una identidad lésbica ya que la mujer sigue siendo objeto sexual del hombre.

Modalidad reivindicativa: a partir de la abolición de la censura en el 77 se cambia la mirada heterosexual masculina hacia la naturaleza y circunstancias del lesbianismo con un mensaje de denuncia de la situación de vulnerabilidad, frustración y represión de las mujeres por su orientación sexual. Aparece en un momento histórico, inicio de la democracia, en que las reivindicaciones personales son inseparables de las sociales, aunque tratadas de forma superficial. Películas de este periodo son: “Me siento extraña”, “Carne apaleada”, “Entre tinieblas”, “Extramuros”, “A mi madre le gustan las mujeres”, “Seigné”. En estas películas aparece el lesbianismo como una opción de las protagonistas, ayudando a construir una identidad lésbica colectiva.

Modalidad desenfocada: aparece el lesbianismo pero de for-

ma paralela a la trama central y como una elección propia de las protagonistas. Películas de este periodo: “La noche del terror ciego”, “Pepi, Luci, Bom”, “Calé”, “Sauna”, “Costa Brava”, “Pasajes”, “El pájaro de la felicidad”.

Modalidad integrada: la identidad lésbica aparece integrada con normalidad sin estereotipos ni culpas como una forma más dentro de las distintas variantes de la sexualidad humana. Con una identidad clara. Películas de este periodo: “Todo me pasa a mí”, “En la ciudad”, “Los dos lados de la cama”.

Excepto en esta última etapa de normalización, la forma en que se ha abordado el lesbianismo en el cine español ha ofrecido una imagen esencialmente negativa: personajes caracterizados por la frustración y la vulnerabilidad debido a su condición y abocados a la soledad ya que se mueven en un entorno social de rechazo.

Mucho ha llovido desde esas primeras etapas, allá por los años 70 en los que todavía existía “censura”, hasta el momento actual. Desde esas películas del primer periodo en las que la intención al representar el lesbianismo no era servir de referente para las mujeres lesbianas sino que formaba parte del imaginario erótico masculino. Sin olvidar que veníamos de una etapa, con el franquismo, de prohibición de cualquier manifestación de la sexualidad.

Con el postfranquismo pasamos de Censura, con mayúsculas, a clasificación S, para advertir al espectador que esa película podría herir su sensibilidad, clasificación que lo que provocó fue que se convirtieran en éxitos de taquilla. En esos momentos los y las españolas estábamos ávidas de sexualidad y no reparábamos en gastos para cruzar la frontera y ver lo que aquí no podíamos ver (aunque no entendiesemos nada. Que más daba... las imágenes era lo que importaba)

Ese erotismo que empezó a aparecer en las pantallas fue desde el modelo hegemónico, el único referente sexual que existía en España en ese momento: el modelo heterosexual masculino. Fue un tímido comienzo de ruptura de lo “normalizado” para que otras sexualidades comenzasen a emerger, para que la visión de la

sexualidad de la mujer y de la sexualidad entre mujeres se hiciese un hueco en nuestro imaginario y en nuestra sociedad (6).

Recordar que el término homosexualidad fue acuñada por el húngaro Benkert para clasificar las prácticas sexuales entre personas del mismo sexo como conducta patológica y que siguió siendo considerada así hasta el año 1973, momento en que la Asociación Nacional de Psiquiatría Norteamericana la eliminó de su lista de enfermedades (7).

Recordar también que la homosexualidad estaba penada, que existía una ley de “vagos y maleantes” hasta 1970, año en que fue sustituida por otra ley en la que el “Escándalo Público” aparece y estaría vigente hasta 1988. Aunque hasta en eso la repercusión en el lesbianismo fue menor ya que como nosotras “no tenemos sexualidad”, nuestra sexualidad era para el hombre, no se entendía como riesgo las muestras de “afecto” entre nosotras (8).

Como decía, mucho ha llovido desde entonces. Los medios de comunicación permiten una gran difusión de información y tienen un gran poder para crear y modificar actitudes. En la era de internet en que la herramienta fundamental de las redes sociales son los medios audiovisuales permite utilizar esta vía para que esa normalización se consolide, para que la aceptación y el respeto se afiancen cada vez más en nuestra sociedad, permitiendo así que cada uno y cada una se pueda desarrollar en sus peculiaridades sin el rechazo y la censura que hemos sufrido y todavía seguimos sufriendo (9).

BIBLIOGRAFÍA

- 1.- Efigenio Amezáa: “Amor, sexo y ternura. Ed. Adra 1977
- 2.- Bruckner y Finkielkraut: “El nuevo desorden amoroso”. Ed. Anagrama 1988
- 3.- Fina Sanz: “Psicoerotismo femenino y masculino”. Kairos. 1991. Fina Sanz hace un análisis muy lúcido de cómo hemos llegado a desarrollar nuestra sexualidad como mujeres y como hombres.

- 4.- Olga Viñuales: "Identidades lésbicas" Ed. Bellaterra. 1999
 - 5.- Irene Pelayo: "Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español". Tesis doctoral Universidad Complutense Madrid. 2011
 - 6.- Judith Butler. "Lenguaje, poder e identidad". Síntesis. Madrid 2004
- Silvia Tubert: "Del sexo al género. Los equívocos de un concepto" Ed. Cátedra. 2003
- 7.- Alfred Kinsey: "Conducta sexual de la mujer" Ed. Siglo XX. 1967
 - 8.- Ángela Alfarache Lorenzo (2003). "Identidades lésbicas y cultura feminista. Una investigación antropológica". Plaza y Valdés. México.
 - 9.- Sylvia de Bejar: "Tu sexo es tuyo" Ed. Planeta 2011

Un recorrido por la orientación y la identidad sexual

ISIL ALTUN Y FULYA SIRKET

En Turquía, así como en el resto de las sociedades, las normas sociales juegan un papel determinante. Es cierto, que para la mayoría de países occidentales, Turquía es un país musulman y de ahí la pregunta: ¿cual es el enfoque de Turquía hacia las personas homosexuales?. Sin lugar a dudas, hay un aspecto decisivo sobre esta cuestión, nuestro país se encuentra condicionado por nuestras creencias.

La republica turca, a pesar de no ser un pais islámico, posee una gran población de ciudadanos musulmanes, por lo que imprime a la sociedad una cierta manera de vivir, es decir, la mayoría islamica tiene efecto interactivo en la manera de vivir de las personas de este país. Independientemente de que sean practicantes del islam o no, muchas personas cogen la religion como referencia a la hora de elegir el bien o el mal en su toma de decisiones, sobretodo, respecto al tratamiento de las personas homosexuales, de la misma manera que ocurre en otras sociedades no musulmanas.

En el Corán no se aborda claramente la homosexualidad, pero se habla de ella, concretamente en un pasaje del profeta Lut, en el que se expone el castigo que recibió su pueblo por parte de Allah. Por ello, los teólogos musulmanes relacionan este pasaje con la homosexualidad y encarna cierta determinación de como muchos musulmanes relacionan la homosexualidad con el castigo de Allah y el fin del mundo, causando odio e incluso execración hacia las personas homosexuales. Sin embargo, aunque se relacione todo esto con la homosexualidad, para muchos teólogos, estos versos hacen referencia a como se usa la homosexualidad en cuanto a signo de extremismo e insatisfacción, utilizada como elemento de placer por los hombres del pueblo Lut. De ahí, el razonamiento de que sean castigados por Allah. Por consiguiente, la homosexualidad no es un situación, es una actuación,

por lo tanto una persona heterosexual puede comportarse como un homosexual y estar en actuación homosexual.

En el trabajo de campo que hicimos, una persona bisexual M.I. a través de su experiencia dijo que:

“Mi primera experiencia sexual fue con una persona del mismo sexo que yo, es decir con una chica. Después he tenido relaciones con chicos y chicas, pero las experiencias que he tenido con las chicas eran mas intensas. Es interesante que las chicas con las que he tenido relaciones sexuales fuesen heterosexuales, y esta situación me hace necesitar pensar y leer más sobre la homosexualidad”.

Las personas religiosas y practicantes creen que el sentimiento homosexual existe en la creación (génesis) del ser humano, como sentimiento dado por Dios, una manera o forma para ser examinados por él. Esta creencia viene bien para las personas que se sienten culpables por sentirse homosexuales y sirve como una defensa emocional para sí mismo y sus familias. De esa manera, aceptan su homosexualidad, refugiándose en Allah. Por otro lado, la existencia de algunas personas religiosas que llevan a término sus prácticas homosexuales y viven su sexualidad libremente como toda la gente, crea una situación positiva para la gente que no sabe como hay que tratar a las personas homosexuales, y qué se debe pensar sobre ellas. Este tipo de gente generalmente dice que los homosexuales son majos y buenas personas, pero que solamente son víctimas de sus destinos (quiere decir que no tienen buen suerte). Así que se desarrollan un enfoque de buena intención.

Por supuesto, que cada persona tiene su propio proceso a la hora de descubrir su identidad sexual. Así se empieza la lucha de las doctrinas, su familia y la sociedad contra sus sentimientos interiores, hasta que llega a aceptarse a sí mismo como es.

La sociedad en la que vivimos posee palabras tabú como “vergüenza” y “pecado”, las cuales crean conflictos internos en muchas personas. La persona E.A. perteneciente a nuestro trabajo de campo, nos cuenta así su proceso:

“Durante mucho tiempo he sentido que hago algo malo. A veces me he alejado de mi alma y de mi cuerpo, pero cuando más

crecía, me daba cuenta de que lo me molestaba no era mi conciencia sino la sociedad. Nacer un niño/a en una familia tradicional y religiosa, en un país como Turquía que existe homofobia y patriarcado de alto nivel, no tendría porque alejarme de mi mismo/a.”

Dentro de varios contextos investigadores y científicos como: medicina, psicología y derecho, se dice que la homosexualidad no es un fenómeno como enfermedad, discapacidad o una culpa que necesita exculpar. Por ello, las personas homosexuales tienen que tener todos los derechos humanos y libertades como el resto de las demás personas que viven en la sociedad.

La homosexualidad se investiga frecuentemente en el entorno de la ciencia médica más que en campos de jurídica y psicología. Sobre todo ante aquellas personas que poseen sentimientos opuestos sobre su propio cuerpo. La necesidad de operaciones médicas, de cambios físicos para parecer más masculino o femenino, cambios hormonales etc. a pesar de que es aceptado por la sociedad, llama la atención de los médicos, al considerarla una necesidad de una realidad innegable. Así que, al respecto se han ido realizando los primeros pasos sobre el tema, y donde la sociedad ha sabido afrontarlo.

En la primer época que las personas homosexuales empezaban a pedir la ayuda médica, la Prof. Dr. Sahika Yuksel nos da cuenta sobre la moralidad y punto de vista de los médicos y los homosexuales al respecto. Sahika Yuksel a lo largo de los años ha luchado a través de su soporte médico y en dar ayuda moral a las personas homosexuales para dotarlas de herramientas reforzadoras en su responsabilidad a la hora de aferrarse y defender sus vidas sexual y socialmente. A partir de sus primeros años de su trabajo, fue abriendo sus puertas a los homosexuales y gracias a sus investigaciones exhaustivas y aplicaciones sobre el cambio de sexualidad, ha tenido un rol como guía para el colectivo lgtbi, especialmente hacia las personas que quieren continuar sus vidas como un transsexual. Sahika Yuksel defiende que para realizar este tipo de operación no es suficiente que lo pida la persona, es muy importante que la persona este preparada tanto psicológicamente como corporalmente, ya que, este tipo de decisión va afe-

tar toda su vida y la persona tiene que decidir cuidadosamente el proceso para que así, resulte finalmente eficaz a los deseos por cambiar su cuerpo.

Entre los años 1979-1980 la prohibición de hacer operaciones de cambio de sexo en los hospitales de las universidades por razones políticas y sociales, provocó que los médicos tuviesen que realizar estas operaciones en ámbitos ilegales de Turquía. Prácticamente estos procesos hospitalarios y quirúrgicos, al no estar apoyados por los partidos políticos, ni tampoco por las ONG, muchas veces no han estado en los registros y el proceso no se pudo supervisar de una manera sana e higiénica. Por eso probablemente el proceso de evolución del cuidado postoperatorio y su situación psicológica de la persona que pide este tipo de operación, fue dejado a misericordia y conciencia del medico.

A pesar de que en 1960 se tienen las primeras informaciones de cambio de sexo en Turquía, habría que esperarse hasta 1985 para tener las primeras estadísticas reales de las personas que cambiaron de sexo. Pero a partir de 1988 con la legalización de las operaciones de intersexo y el derecho a poder obtener un DNI del otro sexo, fue posible tener mas información sobre el número de personas que han tenido problemas de salud a causa de una infección o muerte, causada por estos tipos de operaciones médicas.

A nivel social, los hombres han utilizado estos métodos más que las mujeres, principalmente por sus mayores libertades sexuales respecto a la mujer y también por la evolución de la ciencia medica, ya que la mayoría de las operaciones se han llevado a cabo sobre los hombres transexuales, tanto que la palabra transexual se entiende como un hombre convertido a mujer en Turquía. Hoy en día se pueden realizar operaciones de intersexo de manera profesional, además con la posibilidad de que lo pague la seguridad social. Pero por otra parte, este cambio puede ser el causante de nuevas preguntas, problemas y dificultades relacionados con el rol que tiene que desarrollar la persona dentro de su entorno social, familiar, profesional y religioso. Por eso, los criterios de muchos psicólogos a la hora de acometer el cambio de sexo son: la persona que quiere realizar esta operación debe pasar su

últimos dos años manteniendo una caracterización y rol relacionados en función del tratamiento del sexo al cual quiere cambiar. Sin embargo, para todas aquellas personas que ya están viviendo con ese rol, no hace falta esperar tanto tiempo. Es decir, se puede aprobar la operación sin problema. La ciencia debe avanzar mas allá del tejido social, por eso dicho avance (evolución) mundial de la ciencia y de la tecnología médica sirve a la civilización, modernización y a la liberación de la sociedad. Cuando comparamos la contemporaneidad de hoy día con la historia, al contrario de las esperanzas, la tolerancia a los homosexuales no ha aumentado. El imperio Ottomano hasta que giró su cara al oeste en el siglo XIX. los homosexuales han tenido entornos y plataformas de autoexpresion en el seno de la sociedad y el palacio, los homosexuales que trabajan como prostitutas, se les considera como artesanos y además tenían su lugar en las ceremonias oficiales durante varias épocas.

Cuando pensamos en el desarrollo sobre los derechos de los homosexuales en Occidente dentro de los últimos 30-40 años, veremos que el punto en el que han llegado no va más allá de todo lo conseguido en la historia de Turquía. En pocas palabras, la homosexualidad, ha perdido su homogeneidad y la aceptación en la sociedad, así como su existencia ligada desde la antigüedad a la poesía y a la música, ha dejado su lugar a las doctrinas heterosexuales por la burocracia y el gobierno militarista de occidente, el amor ha dejado su lugar al realismo.

A pesar de que tengamos eunucos y bailarines homosexuales (como zenne, y köçek) en nuestra cultura e historia, podemos ver cada día a peluqueros, diseñadores de modas, cantantes o empresarios en la tele, la gente los percibe como un bien para este tipo de profesiones.

En una sociedad patriarcal, a pesar de que a veces se adscriben como la vergüenza de la masculinidad, estas personas han tenido una gran base de fans de mujeres, en cuanto a su forma de practicar sus artes, estilo conversacional e instrucción, convirtiéndose en modelo de rol y una luz de esperanza para los individuos homosexuales..

El empresario Huysuz Virjin con sus bromas sobre el sexo, hizo verdaderos llenazos en las tabernas de Estambul y tuvo un rol de romper tabúes en aquellas personas que no tenían coraje para hablar sobre la sexualidad, ni con sus propios niños. Tal vez, a las sociedades reprimidas sexualmente les gusta ver a una persona que habla del sexo. Estos artistas biológicamente nacieron como hombre, pero con el tiempo han tenido una nueva caracterización sexual y han recibido amor y respeto de la gente por sus maquillajes y estilos de sus vestidos, por ser personas homosexuales, pero en el golpe del estado de 1980, el gobierno cambió a ser más militar y discriminatorio, de ahí, la separación tan taxativa de los roles sexuales. Turquía, en la época del golpe, las personas transexuales tuvieron que vivir en la opresión y la violencia. La policía arremetía contra las travestis y transexuales en las estaciones de policía y en los hospitales y en los departamentos de enfermedades venéreas arbitrariamente. En estos años, la gente no poseía seguridad y siempre tenía la duda sobre su futuro, por eso nadie ha podido hacer justicia por los homosexuales. Al no estar organizados como en el día de hoy, los homosexuales han estado juntos de una manera solidaria en bares y barrios, frecuentemente vivían alrededor de las calles de Beyoglu de Estambul. Cuando se detectaron estos lugares por la policía, comenzaron a cerrarse bares y lugares de encuentro de los homosexuales desprestigiando, el barrio en el que se ubicaban. Rapidamente no se les dió derecho, ni oportunidad para que los homosexuales pudiesen reunirse y unificarse. En los años 80 fueron aumentado las noticias del SIDA en los medios de comunicación de todo el mundo. En las noticias se enfocaba como vía de transmisión de la enfermedad a las personas homosexuales, —al detectarse el SIDA frecuentemente en las personas homosexuales—. Eso generará una mala fama, dificultando sus vidas en muchos sentidos, hasta el punto de percibir a toda persona homosexual como portadora del SIDA.

Las personas que quieren saber si tienen SIDA, -frecuentemente los profesionales del sexo-, muchas veces no acuden a los hospitales, por el miedo en desvelar sus nombres y también por

el maltrato que reciben de los médicos y otro trabajadores del hospital. En aquellas épocas las alarmas de las hospitales saltaban cuando se detectaba SIDA y los mitos sobre el formato de transmisión del SIDA, provocó un gran miedo en la sociedad. Por eso las personas homosexuales intentaban estar en organizaciones de grupos de oposición social, como las feministas y anti-militaristas en “Partidos Radicales Demócratas Verdes” (Radikal Demokrat YeLil Parti). Debido a las diferentes expectativas y conflictos entre componentes de esos mismos grupos y otros problemas de burocracia, los intentos quedaron inconclusos. Pero durante el periodo que duró esta organización, las 37 personas homosexuales que fueron torturadas por la policía, realizaron una huelga del hambre. Esta actuación fue importante por ser la primera manifestación de los homosexuales en la historia del país. En los años 1990, algunos barrios de Estambul como Beyoglu y Cihangir, eran unas zonas reservadas para los homosexuales y especialmente para los profesionales del sexo, pero con el paso del tiempo se convirtieron en lugares de conflicto entre ellos y los residentes del barrio, hasta el punto de que tuvo que actuar la policía. Gracias a programas de televisión realizados por reporteros famosos como Ugur Dundar y Savas Ay, la mayoría del país, que en aquellos días tenía 50 millones de habitantes, vieron y oyeron por primera vez una voz de un transexual o travesti por la televisión, creando una conciencia colectiva de la existencia de esa comunidad. Para ellos, ya no importaba la forma en la que eran percibidos por la gente, ya fuese compasión, enfado, execración o simpatía, lo que era importante es que ya no fue posible hacer caso omiso de estas personas.

En esa época fue aumentado la solidaridad entre las personas homosexuales, así que necesitaron unificarse otra vez en sentido real. Después de fundar “LAMBDA Estambul” por una persona homosexual en el año 1993, fue publicada la primer revista de gay-lesbiana “Kaos GL” en el año 1994 en Turquía. A pesar de que eran iniciativas prometedoras, no llegaron a los individuos, debido a la falta de oportunidades financieras y tecnológicas. De ahí, que han continuado las noticias sobre ataques homofobicos

y crímenes de odio en los medios de comunicación como un acto normal, aumentado los eventos de suicidio de las personas homosexuales que no disfrazan sus elección sexual, por el desempleo, la violencia verbal, exclusión de la familia y por no sentirse amparados por la seguridad.

Siguiendo con el trabajo de campo, la persona que tenía que vivir en otro país por ser homosexual S.S. tiene 27 años, su testimonio a día de hoy es el siguiente:

“Desde que era pequeño intenté suicidarme tres veces. Los males y fealdades causados por mi identidad homosexual hicieron que me marchase del país. pero no morí”.

Las personas homosexuales jóvenes que escapan de sus ciudades y piensan que serán más libres en las ciudades grandes del Occidente Turco como Ankara, Izmir o Istanbul, en general, no pueden ganar su vidas aquí, a veces se matan por culpa de sus familias, a veces son engañados por la mala gente y se ven obligados a trabajar en el sexo. La pena es que esta desgracia sigue pasando, como nos lo relata esta persona homosexual K.B. (23 años), así nos cuenta sus miedos y experiencias:

“Es correcto que me ven como un objeto. Mis amigos mas cercanos piden de mi cosas repugnantes. En realidad las personas con las que intento vivir algo emocional me ven como una carne. Cada día, vivo con el miedo de estar en las noticias, en la tercera página (quiere decir sin importancia) o cuando la gente no me va a mirar por el asco que puedo dar, como si fuese portador de enfermedades infecciosas. ¿Podre encontrar el amor verdadero? (Sonríe), ¿vendrán los días en los que la gente no me verá como un juguete?, ¿Cuando podré oponerme bravamente a una situación homofóbica?, ¿ Cuándo podre vivir con mi pareja de una manera libre?, siempre pensando las respuestas de estas preguntas... Por supuesto, lo más importante de estas preguntas: ¿Cuándo estaré aceptado como soy?”

A pesar de que todavía no sea posible cambiar estas malas condiciones de vida, las personas homosexuales han seguido en la resistencia para poder conseguir sus derechos, desde el año 1990 utilizando todo tipo de órganos de comunicación.

En el año 1996 los homosexuales universitarios fundaron LEGATO para generar la solidaridad entre los homosexuales jóvenes, crear conciencia, contribuir para que los estudiantes homosexuales pudiesen continuar en sus escuelas, romper los prejuicios contra el abuso verbal y contra la crítica negativa. Cuando se propusieron las actividades de armonización de la UE en 1999, se convirtieron en una esperanza para las personas LGBT. Algunas organizaciones no gubernamentales y algunos partidos políticos empezaron a expresar la situación de estas personas, a veces audazmente y a veces en formas indirectas. Después de que participase el Kaos GL en la celebración del Día del Trabajo —1 mayo de 2001— con su propia identidad, las personas LGBT han aparecido con frecuencia en las plazas y plataformas para defender sus derechos. A pesar de este progreso, no se han tomado medidas en el sentido legal, El destino de las personas LGBT está inmerso en un contexto de arbitrariedad en todos los sentidos.

Aunque el colectivo homosexual se relaja por el cambio de las leyes de la República de Turquía (El Año 2006 no: 5237/122) no se acaba la violencia contra los homosexuales, el abuso verbal o físico hacia ellos, muchas veces los homosexuales son juzgados por acciones inapropiadas hacia la estructura familiar de Turquía, pero aunque la ley de Turquía dice que: toda la gente esta igual frente a la ley sin mirar su color, idioma, identidad, religión y su sexualidad, prácticamente no funciona así.

La razón por la que sigue así esta situación, es porque no son aceptadas por el gobierno las propuestas presentadas en el parlamento para mejorar las leyes de los derechos de los homosexuales. De todas formas cada día más ONG apoyan al colectivo LGTB, algunas publicaciones han adquirido personalidad jurídica. Muchos individuos y organizaciones de la sociedad civil han empezado a apoyar la lucha contra la discriminación de los homosexuales.

En el año 2011 el colectivo LGBT realizó una marcha (an-dante) de honor y la gente pudo comprobar la alegría de los transexuales y travestis, orgullosos de estar en paz consigo mismos. Las manifestaciones de LGBT muchas veces fueron apoyadas por

las personas heterosexuales, las activistas feministas o personas de minorías y radicales, hasta el punto, que a veces la gente salía por sus ventanas apoyándoles con aplausos. Aunque no sea fácil acabar la mala fama de las personas homosexuales en el ojo de la sociedad, en las manifestaciones de Gezi Park en Junio 2013 participaron casi cien mil personas, después de esta manifestación, el gobierno no dió otro permiso para realizar tan gran manifestación.

Hoy en día las personas LGBT defienden sus derechos más valientemente, son visibles por la televisión y no esconden su identidad sexual, pero todavía es posible ver frecuentemente la discriminación negativa. Por supuesto, que ha habido estupendos resultados a partir de los años 1980 hasta el día de hoy, pero todavía muchas personas homosexuales pierden sus trabajos cuando muestran su identidad sexual, son excluidos por sus familias y son objeto de abuso verbal y físico. Para nuestra investigación la persona E.A. (19 años) explica así su conciencia sobre esta situación:

“Sé que no importa lo exitoso que soy, voy a ser recordado por mi identidad sexual antes de mi rasgo profesional y humano. Tal vez por eso nunca será posible revelar mi identidad sexual, porque me gustaría que la gente hablase de mi, bien o mal, como persona y no como un homosexual”.

Por supuesto, las causas de este miedo son porque hoy en día las personas homosexuales todavía se discriminan, cuando buscan un piso, cuando buscan trabajo, cuando se van al hospital, cuando se van al servicio militar y también en el carcel, se discriminan a través de su identidad sexual.

La perspectiva de la sociedad está influyendo en todas las áreas de la vida, a veces hace presión a las personas que normalmente no tienen ningún prejuicio hacia las personas homosexuales. Según nuestro estudio que hicimos entre cincuenta y ocho estudiante (29 chicos 29 chicas) a pesar de que se ha realizado con participantes limitados, nos da una idea sobre la percepción de la sociedad hacia las personas homosexuales. Cuando miramos los resultados de la encuesta, vemos que las chicas viven con menos prejuicios que los hombres la homosexualidad, tienen amigos homosexuales, tienen conciencia sobre el colectivo LGBT más que los hombres.

Pero en el caso de las leyes y sus áreas de vida, muchas mujeres no apoyan que se les de el derecho de matrimonio y tener niños a los homosexuales. Las mujeres dudan de la psicología del niño por los problemas que les pueda provocar esta situación. El niño necesita dos modelos de rol, el de la madre y del padre, por eso no defienden que tengan niños los homosexuales. Por otra parte, no piensan que sean adecuados los homosexuales en caso de sanidad e higiene apropiada y tambien por el tema religioso.

Los hombres tienen menos conocimiento sobre el colectivo LGBT y la mayoría piensa que la homosexualidad es una enfermedad. Todos los participantes hombres dicen que si fueran homosexual lo ocultarían. Pero en el caso de los derechos, los hombres están mas tolerantes y tienen ideas mas abiertas sobre la ley de matrimonio y tener hijos de los homosexuales. A pesar de que están mas abiertos, algunos hombres en el tema de vivir con un homosexual, no lo aceptan, tienen dudas y miedo de ser acosado por parte de un homosexual, así como la presión social y familiar, etc.

Los resultados del trabajo de campo que hemos hecho nos muestra que, las personas homosexuales necesitan aceptación, tolerancia y la conciencia de la sociedad, antes que las leyes. Con la fuerza con la que se avecina una nueva sociedad, hará falta hacer leyes claras para proteger los derechos de los homosexuales, los jueces y el poder judicial deberán comportarse equitativos imparciales y sin prejuicios.

Las personas LGBT cuando tengan el derecho de ser como son, podrán luchar más fuerte y sin miedo de cara a salvaguardar sus derechos políticos y judiciales, pudiendo optar a vivir más felices.

BIBLIOGRAFIA:

Aysun Öner, *Beyaz Yakalı Eşcinseller*, İletilim Yayınları, İstanbul, 2015

Murat Hocaoğlu, *Elcinsel Erkekler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2002

Arslan Yüzgün, *Türkiye'de Elcinsellik (Dün, Bugün)*, Hür-Yüz Yayıncılık, İstanbul, 1986

Burcu KarakaI, Bawer acakır, *Erkeklik Ofsayta Dnce*, İletiim Yayınları, İstanbul, 2013

Vanessa Baird, *Cinsel eİitlilik* (ev: Hayrullah Doİan), Metis Yayınları, İstanbul, 2004

Felsefe Logos, *Cinsel Azınlıklar*, Fesatoder Yayınları, Yıl: 2012/3, İstanbul.

Kaos Queer (Dergi) Yıl: 2016 Sayı:5

Kaos GL (Almanak), LGBT Kltr/Yaİam Dergisi Ocak-İubat 2017- 152

FUENTES ORALES:

Nombre-Apellido, ao de nacimiento, ciudad, sexo, profesin

K.B, Erkek, 1994-Malatya, Hombre, Estudiante

E.A, Kadın, 1998-Beyoİlu, Mujer, Estudiante

S.S, Erkek, 1989-Istanbul, Hombre, Msico

M.I, Kadın, 1885-Istanbul, Mujer, Estudiante y trabajador turıstico

FUENTES DE INTERNET:

<http://www.turkeygay.net/turkce/turkeygay.html>

<http://lgbti.org/turkiyede-escinsellik/>

<https://eksisozluk.com>

<http://t24.com.tr/haber/korkma-dinle-anla-sahika-hoca-transseksuelleri-anlatiyor,260612>

<https://www.mumsema.org/kotu-ahlak-sifatlari/29283-zina-livata-homoseksuellik-escinsellik-ile-ilgili-ayet-ve-hadisler.html>

<http://71319.blogcu.com/escinsellige-kur-an-in-bakisi/1399865>

<https://simurg.info/2008/11/03/gey-imam-islamda-escinsellik-yasak-ve-gunah-degil/>

ÍNDICE /ÍNDIX

Prólogo/Pròleg	6
De cómo las relaciones espacio-temporales del pincel, la cámara y la coreografía pueden crear un cine-danza o un film de danza. Rubén Díaz De Greñu Marco	9
Códigos melodramáticos e impacto emocional. El cine-danza contemporáneo. María Rogela	19
Las derivas lingüísticas de lo políticamente correcto. Teresa Barea	37
La mirada del lesbianismo en el medio audiovisual. Carmen Sánchez Ruano	45
Un recorrido por la orientación y la identidad sexual. Isil Altun y Fulya Sirket	51

En aquesta ocasió el IV Encontre internacional de film de dansa i lgtb del RIURAU FILM FESTIVAL, intentarà dissenyar experiències des de perspectives igualitàries i d'interacció dins de l'experimentació de la creació artística, afavorint l'empatia i comunicació entre col·lectius heterogenis, atenuant les barreres de raça, religió, classe social i gènere. Així com també la identificació de models compromesos mitjançant el coneixement de les diferents realitats que conformen les societats actuals a partir de la seva situació geogràfica, econòmica, cultural i sociopolítica, els quals, ens obliguen a desenvolupar una visió multiperspectiva per ser conscients de les diferències locals en una societat cada vegada més global, dins de la qual es plantegen problemàtiques socials que necessiten atenció imminent, com ara:

—els casos de confrontació entre actitud islamòfoba i actitud homòfoba.

—la igualtat de gènere i diversitat en l'espai comú entre Orient Pròxim i Occident.

D'altra banda, el film de dansa respecte a la seva relació amb el cinema d'acció quant a l'ús de l'acció performàtica violenta del cos, comença a extrapolar aquesta tècnica cinematogràfica ja globalitzada en un context religiós interconfessional (Pròxim Orient i Occident). Transformant i emfatitzant la bellesa de la violència del cos en moviment, cap a una sacralització institucionalitzada d'aquesta violència massmediàtica, on el referent més immediat el trobem en el recent film *Assassin's Creed*: la inserció del moviment comunicant de Maya Deren, correspondrà al fil conductor del film en el seua anada i tornada entre els segles XXI i XV.

En esta ocasión el IV Encuentro internacional de film de danza y lgtb del RIURAU FILM FESTIVAL, va a intentar diseñar experiencias desde perspectivas igualitarias y de interacción dentro de la experimentación de la creación artística, favoreciendo la empatía y comunicación entre colectivos heterogéneos, atenuando las barreras de raza, religión, clase social y género. Así como también la identificación de modelos comprometidos mediante el conocimiento de las distintas realidades que conforman las sociedades actuales a partir de su situación geográfica, económica, cultural y sociopolítica, los cuales, nos obligan a desarrollar una visión multiperspectiva para ser conscientes de las diferencias locales en una sociedad cada vez mas global, dentro de la cual se plantean problemáticas sociales que precisan atención inminente, tales como:

—los casos de confrontación entre actitud islamófoba y actitud homófoba.

—la igualdad de género y diversidad en el espacio común entre Oriente Próximo y Occidente.

Por otro lado, el film de danza respecto a su relación con el cine de acción en cuanto al uso de la acción performática violenta del cuerpo, comienza a extrapolar esta técnica cinematográfica ya globalizada en un contexto religioso interconfesional (Próximo Oriente y Occidente). Transformando y enfatizando la belleza de la violencia del cuerpo en movimiento, hacia una sacralización institucionalizada de esa violencia massmediática. cuyo referente más inmediato lo encontramos en el reciente film *Assassin's Creed*: donde la inserción del movimiento comunicante de Maya Deren, corresponde al hilo conductor del film en su ir y venir entre los siglos XXI y XV.

