MUJERES QUE SE AMAN MIENTRAS UN HOMBRE LAS MIRA. CINE Y LESFOBIA EN JULIO MEDEM

Noelia Domínguez
Valparaiso University

En los últimos quince años los estudios historiográficos producidos en España han estado especialmente interesados en la revisión del proceso político de la transición. El objetivo de tal empresa buscaba inicialmente reparar el supuesto olvido¹ que de las víctimas de la guerra civil y la dictadura se había hecho en pos del consenso entre la izquierda del exilio y la derecha franquista. A ese empuje inicial se fueron uniendo otras causas que más tenían que ver con las deficiencias evidentes del sistema democrático actual y que parecen no poderse explicar sin acudir al famoso pacto.² Después del fin de los años duros del terrorismo etarra, y sin querer dar a entender que el conflicto vasco está resuelto en absoluto, podemos afirmar que los dos grandes problemas de la España actual son el desempleo y la corrupción. Esta última ha puesto de manifiesto una de las grandes taras de la democracia española: la falta de conciencia cívica, es decir, la no construcción de una ciudadanía consciente y participativa que tenga como base el respeto a las instituciones y los derechos individuales y colectivos; una condición que en parte se explica por las deficiencias de un sistema educativo que no solo tiene la tasa de abandono escolar más elevada de Europa³ sino que sigue favoreciendo la enseñanza de la doctrina católica en detrimento, por ejemplo, de la educación sexual de los más

¹ Santos Juliá rechaza la supuesta amnesia padecida por la sociedad española durante el proceso de transición a la democracia en relación a las víctimas de la Guerra Civil y la represión franquista. Una vez se relajaron los procesos de censura se publicaron una variedad considerable de estudios sobre la guerra, la dictadura y el exilio (*Hoy* 311). Además destaca que tras la muerte del dictador no imperó el silencio sino la voluntad política y de la ciudadanía por la reconciliación nacional algo anhelado desde hace tiempo ("Duelo..."). En esta línea de pensamiento véanse también los trabajos de Joaquín Leguina, y Rafael Zaragoza Pelayo.

² Carme Molinero denuncia la inexactitud de dos de los clichés de la transición política a la democracia: primero, la relevancia del papel de Adolfo Suárez durante el proceso y una supuesta capacidad para imponer su agenda política; segundo, la disposición de los franquistas hacia el diálogo y el cambio tras la muerte del dictador. La idea repetida con saciedad del "consenso" o el "pacto" no fue tal ya que el franquismo "se resistió con uñas y dientes a desaparecer" (37).

³ España es el país de la Unión Europea con mayor índice de abandono escolar temprano, el 23,5% en comparación con Francia que tiene el 9,7%. Véase el artículo de García de Blas.

jóvenes.⁴ Treinta y seis años después de la ratificación de la Constitución en la que se consideran iguales a todos los españoles independientemente de su sexo y se define a España como país aconfesional, la desigualdad de género y la violencia hacia las mujeres se constituyen, a nuestro juicio, como el tercer gran problema.

La llegada de la democracia supuso el ingreso comedido pero progresivo de las mujeres a la arena política y con ello la incorporación de asuntos relacionados con el ámbito de lo privado a la agenda de los partidos. Aunque los avances en relación a la igualdad de género han sido evidentes en estas últimas tres décadas,⁵ la realidad actual no da motivos para el entusiasmo. Las políticas de igualdad implementadas hasta ahora han sido insuficientes para seguir avanzando en temas relacionados con la corresponsabilidad familiar, la igualdad efectiva en el ámbito laboral o el terrorismo doméstico.⁶ Las fuerzas políticas se resisten a liderar una reforma integral de las instituciones desde la educación, pasando por el aparato legislativo y los medios de comunicación. La industria cinematográfica, en concreto, es un espacio indispensable para intentar hallar una respuesta al por qué de la supervivencia de la cultura patriarcal. Los estudios sobre el cine español de los últimos años dejan en evidencia la resistencia del sector

⁴ La religión forma parte del currículum dentro de la enseñanza obligatoria en las escuelas públicas españolas a diferencia, por ejemplo, de Francia donde la asignatura de religión forma parte de las actividades extracurriculares. La educación afectivo-sexual de los jóvenes en la escuela secundaria se reduce a una explicación escueta dentro de la asignatura de biología. Las virtudes de la fe católica se reducen a la castidad, la caridad, la obediencia, la humildad etc. se imparten durante años en detrimento de la educación sexual y la prevención del maltrato doméstico.

⁵ Lidia Falcón destaca la urgencia con la que se consiguieron estos cambios: "Si al aprobarse la Constitución española, el 6 de diciembre de 1978, únicamente se había logrado que se abolieran los artículos del Código Penal que castigaban el adulterio de las mujeres y el uso de anticonceptivos, desde ese momento hasta 1985, se logra la igualdad legal en todos los ámbitos, y la aprobación de la despenalización de tres supuestos de aborto. Por las mismas fechas el Movimiento Feminista de Francia, Alemania, Gran Bretaña e Italia van consiguiendo los mismos hitos, pero en estos países las democracias burguesas se habían reinstaurado al terminar la II Guerra Mundial, en 1945, por lo que nos llevaban una gran ventaja en la posibilidad de organizar un Movimiento Feminista fuerte y coordinado. Es decir, que en siete años, las mujeres españolas lograron lo que las francesas, alemanas, italianas y británicas tardaron treinta y cinco." (24).

⁶ En el año 2013 cincuenta y siete mujeres murieron víctimas del terrorismo doméstico (Viladot i Presas). En esta cifra no se incluyen los suicidios de las mujeres brutalmente acosadas y maltratadas ni tampoco las muertes de hijos, hijas o parientes de estas mujeres.

no solo a “mostrar el cambio hacia los valores, opiniones y representaciones de las mujeres y de lo femenino que están ya en marcha en otros ámbitos de la sociedad” sino su insistencia en reproducir modelos de violencia y discriminación hacia las mujeres “bajo el disfraz de la ficción” (Arranz 19). La crítica cinematográfica feminista ha denunciado con insistencia la capacidad de los medios de comunicación para mostrar como “natural” una determinada visión del mundo que responde a los intereses del hombre heterosexual. En su estudio empírico del cine español Pilar Aguilar concluye que aproximadamente nueve de cada diez películas producidas en España están dirigidas por hombres (211). Este dato esconde una realidad aún más dramática y es el hecho de que en la gran mayoría de estas películas el protagonista de la historia es también varón (249). Esto tiene como consecuencia la proyección masiva en las pantallas de cine y televisión de la imagen y el relato en masculino, la legitimación de su perspectiva del mundo y la naturalización de sus comportamientos con respecto a la otra mitad de la población: “En la mayoría de las películas de los directores, los varones se comprenden, se ayudan en las dificultades, comparten aficiones y problemas. Por el contrario, los personajes femeninos –muy marginales y externos al núcleo narrativo, como acabamos de señalar- sólo interesan e intervienen en el capítulo erótico-amoroso” (Aguilar 235). Aunque intervenir en los contenidos de películas y programas de televisión implicaría por un lado, promover la censura, y por otro, enfrentarse a intereses de mercado mastodónticos, es evidente la necesidad de educar a los/as espectadores/as para que el consumo de determinados programas o películas se haga desde una perspectiva crítica mediante la cual el público sea consciente de la naturaleza ficcional del contenido y sobre todo del poder “deformativo” de las relaciones entre hombres y mujeres (Arranz 25). Parte de esta problemática podría aliviarse con una política presupuestaria que favoreciera la producción de cine dirigido por mujeres, algo que, hasta la fecha, no ha interesado a ningún partido político en el gobierno.

Teniendo en cuenta lo explicado con anterioridad es de nuestro interés analizar la película *Habitación en Roma* (2010) del director Julio Medem desde una perspectiva de género. Nuestro interés reside en el hecho de que, aun siendo un relato escrito y dirigido por un varón, *Habitación en Roma* está protagonizada exclusivamente por dos mujeres: la española Alba,

interpretada por la actriz Elena Anaya y la rusa Natasha, caracterizada por Natasha Yarovenko. La carrera fílmica del director donostiarra es conocida por retratar el universo femenino contemporáneo como lo hiciera en su exitosa *Lucía y el sexo* (2001) y años más tarde, y con menos acierto de crítica y público, en *Caótica Ana* (2007). En *Habitación en Roma* Medem lleva este interés a extremos puesto que la historia de Alba y Natasha no solo escapa a la norma establecida por Aguilar que asocia el cine de directores a protagonistas masculinos, sino que se centra exclusivamente en la relación íntima a nivel emocional y sexual de las jóvenes; la perspectiva masculina interna a la acción quede prácticamente excluida, algo que no ocurría en las dos películas mencionadas con anterioridad.⁷ Aunque a primera instancia es de agradecer que un director varón pretenda romper con la omnipresencia masculina de las pantallas de cine, en nuestro análisis descifraremos hasta qué punto el interés de Medem subvierte la perspectiva androcéntrica que prevalece en el cine español en relación a la sexualidad y el deseo femenino. Para ello desmontaremos esta historia, en teoría subversiva,⁸ a través de la relación de la misma con los tres principios que tradicionalmente han definido a las mujeres: primero, la asociación de la mujer con la naturaleza, segundo, la comprensión de su sexualidad como algo misterioso, y tercero, la capacidad innata de las mujeres para el amor romántico.

El feminismo cultural de los años setenta denunció que en la producción cultural de Occidente construida sobre estructuras binarias de pensamiento, se asociara a las mujeres con la naturaleza, es decir, lo irracional y lo indómito y al hombre con la cultura, el estudio y la razón:

Mientras que al hombre se le define por sus realizaciones en el mundo de las instituciones sociales, y se le asocia, por tanto, con lo

⁷ Medem insiste en el componente femenino al incluir una banda sonora compuesta por dos temas de autoría femenina: una composición acústica a violín de la británica Jocelyn Pook y el bello tema "Loving Strangers" de la española Lourdes Hernández de *Russian Red*, música independiente como vehículo narrativo de una historia poco ortodoxa dentro del panorama fílmico español.

⁸ Para la autora del artículo "El tránsito de Julio Médem" la película supone un "riesgo" al mostrar "de manera tan abierta una relación lésbica". Las películas de categoría *S* muy populares en el periodo de la transición incluían escenas lésbicas de sexo explícito. A nuestro juicio lo que tiene de riesgoso este film es la exclusividad temática y la carencia de personajes masculinos.

cultural, la mujer carece de perfil en ese mundo. Su estatus deriva del momento en que se encuentre en el ciclo de la vida, de sus funciones biológicas y de su asociación (o no) con un varón. Como, además, sus quehaceres han ido tradicionalmente unidos a dar la vida y a llorar a los muertos, a los alimentos y a la infancia, se la relaciona con 'lo natural', que es además lo doméstico... (Osborne 73)

Reconocer a las mujeres como seres de la naturaleza cuya existencia ha estado limitada al ámbito doméstico hace que, hasta hoy, uno de los espacios donde menos son escuchadas y admiradas sea el campo de la producción cultural.⁹ En este espacio en el que el trabajo de ambos sexos debería coexistir de forma equitativa, el cuerpo femenino como objeto de deseo ha sido reproducido desde todas las formas de arte posibles en la misma proporción con las que se ha ignorado la capacidad "hacedora" de las mujeres a lo largo de la historia. En la tradición occidental el cuerpo de la mujer presentado en estas obras de autoría masculina suponía igualmente la legitimización de los códigos de belleza por los que debía regirse la otra mitad de la población; pensemos en la obra *El nacimiento de Venus* de Botticelli donde se retrata a la joven Venus con piel blanca, pelo rubio y ojos claros siguiendo el mismo patrón estético del soneto XXIII de Garcilaso de la Vega "En tanto que de rosa y azucena". Estos códigos de belleza en la actualidad son transmitidos desde los medios de comunicación ya sean anuncios publicitarios, prensa o cine. *Habitación en Roma* no supone una excepción a esta regla por dos razones: primero porque el cuerpo-objeto de las mujeres desnudas ocupa casi el noventa por cien del metraje; y segundo, porque tanto Alba como Natasha proyectan un patrón de belleza irreal que se aleja de la realidad de la fisonomía de la gran mayoría de las mujeres en su treintena. El recurso del sexo ha sido constante dentro de la filmografía de Medem de ahí que la promoción de *Habitación en Roma* se centrara en su contenido erótico. Teniendo en cuenta que la cinta carece de

⁹ Laura Freixas denuncia a diario desde la web *Clásicas y Modernas: Asociación para la igualdad de género en la cultura* <http://www.clasicasymodernas.org/> la falta de equidad en medios audiovisuales, artículos de periódico, instituciones públicas y certámenes literarios, entre otros. En su obra *La novela femenil y sus lectoras* (2009) analiza el dominio masculino en la crítica literaria contemporánea y la discriminación de las obras escritas por mujeres por parte de la industria editorial.

protagonistas masculinos, la omnipresencia de los cuerpos de las mujeres desnudas garantizaba, hasta cierto punto, la presencia en las salas de cine del público masculino heterosexual:

Las mujeres existen, en primer lugar para y por la mirada de los otros, es decir, en tanto que objetos acogedores, atractivos y disponibles. Se espera de ellas que sean "femeninas", es decir, sonrientes, simpáticas, atentas, sumisas, discretas y circunspectas, incluso desdibujadas. Y la pretendida "feminidad" no es frecuentemente otra cosa que una forma de complacencia respecto a las expectativas reales o supuestas, especialmente en materia de engrandecimiento del ego. Por lo tanto, la relación de dependencia con respecto a los demás (y no solamente a los hombres) tiende a convertirse en constitutiva de su ser. (Borrillo 32)

El cine y la literatura de mujeres ha tendido a ser de consumo femenino en parte por la idea arraigada de que las mujeres están fuera del relato universal, es decir, sus experiencias, proyectos, aficiones e intereses les pertenecen solo a ellas y nada tienen que ver con el sexo opuesto (Freixas 103-106). Teniendo en cuenta que no se puede rodar una película comercial de ciento ocho minutos exclusivamente con dos mujeres teniendo relaciones sexuales, la realidad es que lo que *Habitación en Roma* nos presenta es, sobre todo, la historia de dos mujeres desconocidas que se cuentan su vida y comparten sus alegrías, sus proyectos de futuro, sus fracasos y sus miserias. De ahí que no se entienda que en casi el noventa por cien de la película las mujeres aparezcan sin ropa. Este desnudo sería, a nuestro entender, innecesario si no tuviera como objetivo satisfacer las necesidades voyeristas del público masculino heterosexual y, en última instancia, garantizar el éxito de la cinta.¹⁰ El propio director, conocedor de las futuras críticas al recurso constante del desnudo, explica su verdadero objetivo: "He querido que el espectador se llegue a olvidar de la desnudez de las dos

¹⁰ Durante la promoción de *Habitación en Roma* Medem hace mención a las dificultades económicas por las que tuvo que pasar debido a las pérdidas económicas que le acarrió rodar, *Caótica Ana* (2007). Un film con un presupuesto muy abultado financiado enteramente por él y que no rindió lo esperado en taquilla. De ahí que aceptase el encargo de *Habitación en Roma* por parte de la productora *Morena Films* con el fin de superar el bache económico. Véase la entrevista de Borja Bas.

mujeres y que las escuche" ("El tránsito de Julio Medem"). Cabe preguntarse por otro lado si el cuerpo de las jóvenes hubiese sido expuesto con tanta insistencia si este proyecto hubiese sido escrito y dirigido por una mujer.

El final abierto de *Habitación en Roma* es especialmente representativo de esa asociación que desde la tradición se ha hecho de las mujeres como naturaleza, es decir, como algo irracional y caprichoso. Una vez que Natasha y Alba confiesan estar enamoradas, el resto de la historia se desarrolla en base a la duda que suscita el futuro de ambas. Medem juega al despiste y da a entender que Alba y Natasha emprenderán caminos por separado volviendo con sus respectivas parejas y cumpliendo con sus compromisos futuros. Sin embargo en la escena final vuelven las sorpresas y se clausura la cinta sin que la historia de amor de las jóvenes quede resuelta.

Como señalábamos con anterioridad la realidad del universo femenino ha sido reproducida durante siglos mediante parámetros androcéntricos, es decir, han sido especialmente los hombres no solo quienes han proyectado a través del arte el cuerpo de las mujeres sino quienes han contado también cómo sienten, desean y gozan. Para justificar su afán por definir el deseo femenino los hombres han insistido en el carácter misterioso y sagrado del mismo: "la feminidad sólo es aceptable (para el hombre) como misterio; un misterio que tan sólo ella puede desvelar y que, sin embargo, no lo desvelará para mantener vivo el deseo de él que, a su vez, se alimenta del enigma y de la capciosa contemplación del deseo femenino frente al que 'toda interrogación es vana, porque lo irracional como lo sagrado se aceptan pero no se discuten'" (Mirizio 36). Melero Salvador ha estudiado el cine de la transición, periodo en el que se extendió la producción de películas S aprobadas por el entonces presidente de gobierno Adolfo Suárez en 1977. Eran historias con una carga erótica importante entre las que con frecuencia se presentaban relaciones sexuales solo entre mujeres. La publicidad de las mismas insistía en el misterio de la sexualidad oculta de las mujeres por lo que el contenido de estas películas¹¹

¹¹ Véanse títulos como *La mujer del ministro* (1981) de Eloy de la Iglesia, *Orgía de ninfómanas* (1981) de Jesús Franco, *Pasión prohibida* (1980) de Amando Ossorio o *Podrías con cinco chicas a las vez* (1979) de Ignacio F. Iquino entre muchas otras.

suponían un “descubrimiento” para el público masculino heterosexual (116, 118). Este afán por mostrar en las pantallas de cine lo que las mujeres escondían “misteriosamente” bajo las sábanas, se presentaba a efectos publicitarios casi con una intencionalidad didáctica cuando, en realidad, no hacían más que insistir en conductas sexuales que satisfacían el deseo masculino como única posibilidad de acción. Ciertamente es que *Habitación en Roma* poco tiene que ver con aquellas producciones de bajo coste que surgieron como setas una vez desaparecido el dictador, pero en su película Medem insiste cuarenta años después en lo esencial: la supuesta dificultad que implica categorizar la naturaleza sexual femenina y más concretamente las relaciones entre mujeres. Para ello se analizará la presencia de estereotipos asociados a las relaciones lesbianas y la doble función de los mismos: por un lado, actuar como agente socializador y por otro, legitimar el poder patriarcal.

Alba y Natasha son dos desconocidas que, tras encontrarse de forma fortuita en un bar de la capital romana, deciden pasar la noche juntas en una habitación de hotel. La caracterización de ambas actrices coincide con los estereotipos asociados a su respectiva orientación sexual: Alba es lesbiana y como tal es su apariencia y su comportamiento, es decir, tiene el pelo corto, viste de manera poco femenina y es quien adopta un comportamiento especialmente persuasivo con la intención de saciar su instinto sexual; Natasha es la tímida chica heterosexual de pelo largo y vestir sugerente quien adopta el papel pasivo asociado siempre a las mujeres dentro de las relaciones heterosexuales. De acuerdo a Beatriz Gimeno, esta imagen estereotipada de las lesbianas que se ve en películas como *Habitación en Roma* ha sido tomada de la producción literaria del siglo XVII. Para Gimeno la novela *L'Espion Anglois* de Mairobet fija el estereotipo sexual asociado a las parejas de lesbianas en las que aparece primero “una mujer joven muy femenina y muy bella, requerimientos necesarios para excitar la libido masculina” y segundo “la mujer vampiro, la vampiro metafórica o real, perversa, cruel, depredadora” (146). La imagen de la lesbiana como depredadora sexual ha sido una de las más recurrentes dentro de la historia del cine y es en parte consecuencia de la ansiedad que padece el hombre ante la mujer independiente y libre que escapa a los

parámetros de las políticas patriarcales.¹² Desde el inicio de la cinta se aprecia claramente el carácter depredador de Alba cuando esta tira suavemente del brazo de Natasha para que acceda a subir a su habitación con la excusa de tomarse la última copa. Alba encarna uno de los elementos más persistentes de la lesbofobia que no es más que “un Yo enteramente construido alrededor de una supuesta insaciabilidad sexual” (Gimeno 148). Según avanza el relato sabremos más de la vida personal de estas dos jóvenes. Alba ha formado una familia junto a su compañera sentimental pero esto no le impide plantearse una noche de sexo con la joven rusa. Sus planes revelan el carácter promiscuo de Alba otro de los grandes clichés asociados a la homosexualidad. Natasha, prometida con un antiguo profesor de arte, también es infiel pero lo que diferencia a ambas chicas es su naturaleza moral. En otras palabras, Alba como lesbiana, y por tanto perversa, no parece mostrar arrepentimiento. Natasha como heterosexual, es decir, carente del sesgo maligno de la anterior, ve su *affaire* con Alba como una amenaza a su vida futura y sí muestra remordimiento. Como vemos la película es fiel al estereotipo sexual asociado a las parejas de lesbianas porque, si Alba es la depredadora sexual, Natasha es la mujer heterosexual víctima de la primera. Su orientación sexual determina su conciencia moral no solo en su capacidad para mostrar remordimiento por la infidelidad sino también a la hora de mentir. Lo vemos.

Tras su primer encuentro sexual en el que Medem desnuda sin tapujos a ambas actrices, el *leitmotiv* del relato pasará a ser su desnudo emocional. Una vez fijada la orientación sexual de Alba, lo cual ocurre bien al inicio de la película, la construcción de su personaje empieza mediante el relato de su propia biografía. Encerradas en la habitación en penumbra Alba narra un episodio de su vida con claros tintes novelescos. El tono de voz sigilosa, la mirada perdida y los ojos llorosos mientras relata una historia de amor que parece sacada de los cuentos de *Las mil y una noches*, proyecta la

¹² Políticas que siguen hoy vigentes y que demuestran la conexión ideológica entre el partido político en el poder y la Conferencia Episcopal. La reforma del aborto capitaneada por el antiguo ministro de justicia Luis Gallardón sustituye el “sistema de plazos” por un “sistema de indicaciones” lo que dificulta considerablemente la interrupción del embarazo. La insistencia en la función reproductora de las mujeres también se aprecia en el hecho de que la Seguridad Social ha extraído de su lista de medicamentos subvencionados ocho de las diez píldoras anticonceptivas que eran recetadas a diario en los centros ambulatorios. La maternidad, eso sí, está negada a las mujeres solas o lesbianas al ser vistas como una amenaza al régimen patriarcal de ahí que sean excluidas de su derecho a la fecundidad asistida financiada con fondos públicos.

imagen de un personaje poco creíble. Más tarde la consistencia de la historia se diluye cuando Alba confiesa que la protagonista del mismo había sido en realidad su madre. El carácter lúdico del discurso de Alba no se aleja de los "modos" con los que Natasha se presenta ante el espectador: el nombre por el que se hace llamar es en realidad el de su hermana y su experiencia vital se confunde con el de esta en varias ocasiones. Natasha tiene miedo de que alguien pueda enterarse de su aventura romana y solicita la discreción de Alba al final de su primer contacto sexual. Hasta casi el final de la película no confiesa ni su verdadera profesión ni su nombre real, Sasha –diminutivo de Aleksandra en Rusia- del cual nos enteramos gracias a la conversación telefónica que mantiene con su hermana. Las mentiras de la joven rusa ocultan no solo su miedo a perder a su prometido con el que planea casarse en breve, sino también su miedo a ser "devorada" por Alba. Como se explica a continuación, Natasha, presa de la lesbiana perversa, intenta defenderse manifestando una doble resistencia: la primera forma de resistencia es de carácter nominal, es decir, Natasha se sigue definiendo a sí misma como heterosexual a pesar de que mantiene relaciones placenteras con otra mujer. Si la orientación sexual de Alba es clara desde el principio de la película, Medem necesita que la de Natasha sea una sexualidad confusa y busca una respuesta que aclare el porqué de esta confusión. Desde el siglo XIX la tradición patriarcal, apoyada en el desarrollo científico y médico, ha tenido interés por asociar las relaciones entre personas del mismo sexo con lo patológico: "La medicina proporcionó las bases científicas del discurso homófobo: dado que gays y lesbianas no tenían característica física alguna que los distinguiera de los demás, la causa de sus preferencias tenía que ser mental" (Viñuales 47). Estas sexualidades no normativas se dieron, como otras enfermedades, por factores externos que detonaban el cambio de orientación sexual, como por ejemplo la experimentación a edad temprana de algún tipo de trauma o las amistades con personas de "dudosa categoría moral". Lo patológico asociado a la homosexualidad también es un recurso utilizado en *Habitación en Roma* para justificar la "confusa" sexualidad de la rusa: según su propia confesión Natasha fue abusada sexualmente por su padre cuando era niña. Este episodio incestuoso facilitará su "captura" a manos de Alba hasta el punto de que el final de la película, Natasha se replantee su orientación sexual. Natasha no ha nacido lesbiana sino que ha

sido Alba, como lesbiana perversa, quien ha provocado dicha transformación.¹³ La segunda forma de resistencia por parte de Natasha tiene que ver con la práctica sexual. A Natasha, educada en los rigores de la heteronormatividad, le cuesta reconocer que otra mujer pueda llegar a satisfacerla sexualmente. Como se explica en la siguiente cita: "El reconocimiento del orgasmo clitoridiano (sic) como un hecho amenazaría la institución sexual, puesto que indicaría que el placer sexual podía ser obtenido tanto con los hombres como con las mujeres, convirtiendo de esta manera a la heterosexualidad no en algo absoluto sino en una opción" (Osborne 112). En su segundo encuentro sexual Alba encuentra resistencia en Natasha quien le insiste de nuevo en su condición de heterosexual. Por ello, le pide a su compañera que busque un objeto con el que ser penetrada pues es esta la única forma con la que podrá llegar al orgasmo. Ante la insistencia de la rusa, Alba decide llamar a Max, encargado del hotel, y contarle su problemática. Pocos segundos después el joven italiano llama a la puerta para proponerles una solución: primero, un pepino esterilizado y segundo, su propia persona con el fin de hacer un trio. Excepto por el componente humorístico de la escena, el episodio rememora una vez más a las películas *S* en las que la historia de sexo entre mujeres era interrumpida por un varón deseoso de unirse a las chicas con dos intenciones claras: primero, irrumpir la relación entre las mujeres por considerarse "antinatural" y producto del vicio y segundo, y como consecuencia de la anterior, imponer la norma heterosexual.

Una vez analizados los dos puntos iniciales, en relación a la asociación de las mujeres con la naturaleza y la comprensión de su sexualidad como algo misterioso, pasamos a comentar el tercero: la asociación de las mujeres con el amor romántico. *Habitación en Roma* da un vuelco hacia el final del relato cuando ambas jóvenes confiesan el amor que parecen sentir la una por la otra. La noche no se ha quedado en un capítulo aislado de sexo entre dos desconocidas sino que Medem las condena al gran tópico asociado a la naturaleza femenina: una supuesta capacidad innata

13 Han sido los hombres quienes han conseguido categorizar la sexualidad femenina a nivel científico y uno de las teorías más poderosas al respecto ha sido, sin duda, la de Sigmund Freud. La "transformación" de Natasha sería una experiencia temporal. La joven podría ser "diagnosticada" como *invertida contingente*, es decir, una lesbiana "recuperable" (Gimeno 147).

para el amor que mueve al género femenino por igual. Como sabemos, esta condición romántica de las mujeres es en realidad aprendida a través de los sucesivos procesos de socialización iniciados desde el mismo instante en que se nace: "...a las mujeres jóvenes se las socializa en el amor y la dependencia (...) la relación de pareja es básica para su supervivencia y su felicidad" (Bosh 18). La implicación emocional ha sido intensa y ambas hablan de la posibilidad de proyectar su relación más allá de la habitación de hotel. La declaración de amor de Alba y Natasha es reforzada con una escena de marcado carácter anti-realista, algo no exento al universo cinematográfico de su director: Alba está disfrutando de un baño y es alcanzada por la flecha de un cupido pintado en las paredes de la habitación. Natasha, estupefacta, intenta salvarla extrayendo la flecha del pecho de su amante mientras la bañera se llena de sangre. El episodio de cupido sorprende al espectador por dos razones: primero, por el hecho de que el personaje de una pintura cobre vida y segundo, porque la técnica empleada por el director para narrarlo –luz blanca ennegrecedora, movimientos subjetivos de la cámara-, aun siendo relativamente común en su filmografía (Martínez Expósito 129), no había sido utilizada hasta el momento en toda la cinta. A pesar de la incorporación de lo surreal en estas imágenes, que Alba y Natasha se hayan enamorado después de una noche de sexo se proyecta como algo natural, acertado y lógico como colofón a una historia de amor poco convencional, es cierto, pero protagonizada por dos mujeres. Olga Viñuales hace uso del término "romanticismo clínico" (96) para hablar de otro de los principios exclusivos de la naturaleza sexual femenina, es decir, su capacidad para enamorarse una vez se han mantenido relaciones sexuales. La relación que el director establece entre las mujeres y el amor romántico no se limita al ámbito de la ficción. En una entrevista al diario *El País* Medem confiesa que: "ya me estoy encontrando con mucha mujer *hetero* que a priori no tiene muchas ganas de ver a dos tías en bolas, tocándose o gustándose, y que entra luego en la historia de amor entre las protagonistas y le gusta muchísimo" (Bas). Cabría preguntarse cuál sería la reacción del público ante una película con los mismos parámetros que *Habitación en Roma* pero protagonizada por dos hombres desnudos, que después de una noche de sexo acabarían por enamorarse. Desde nuestro punto de vista ponemos en duda que la

capacidad de aceptación de una historia de amor entre dos hombres se diera en la misma proporción con la que naturalmente se acepta la historia propuesta por Medem, lo cual fortalece otro de los estereotipos asociados al lesbianismo: que las mujeres son más románticas y afectivas que sus homónimos gays (Viñuales 98). Las lesbianas, por su condición de mujeres, son proyectadas como seres amatorios, destinados al cuidado y la atención de los demás. Que dos mujeres, independientemente de que cual sea su relación, muestren públicamente afecto la una con la otra no requiere de ninguna explicación. Sin embargo, que lo hagan dos hombres levanta sospechas y enseguida se recurre a la broma, la ridiculización o el insulto. Esto se explica por dos razones: primero, en el hecho de que son las mujeres las que "por naturaleza" están capacitadas para el amor (y el cuidado). Recuérdese la cita de Borrillo en la que define a las mujeres como objetos "disponibles", es decir, libres para prestar servicios a alguien o para ser usadas; segundo, por la insistencia por medio de los procesos de socialización en diferenciar la sexualidad humana por sexos. Cuando se pregunta a Medem que porqué ha elegido a dos mujeres en vez de dos hombres para llevar esta historia de amor/sexo a las pantallas, su respuesta es: "Hay algo específico en la sexualidad y la comunicación entre dos mujeres que la hace más accesible" (Bas). Ese "algo específico" no lo matiza, quizá por el carácter "misterioso" de la sexualidad y el deseo femenino, pero su accesibilidad parece servirle como vehículo para buscar "la complicidad de todos, heterosexuales y homosexuales, en el hecho de que dos personas se atraen, se gustan y después pueda surgir el amor" (García). Aunque con buenas intenciones estas palabras ignoran una realidad mayúscula: que esa atracción se vive de forma muy distinta cuando la protagonizan dos personas del mismo sexo. Esta *distinción* en los modos de vida de ambos colectivos es la que está ausente en la película y lo que hace que la historia de Alba y Natasha se presente, a nuestro juicio, como una metáfora perversa del ostracismo real al que están advocadas aquellas personas cuya sexualidad escapa a la norma establecida. El encierro deliberado de las jóvenes, *desnudas y enamoradas*, en una habitación de hotel, evita que Medem aborde de lleno los conflictos sociales e individuales de las lesbianas cuando deciden salir del encierro: sus problemas de auto-aceptación, el sentimiento de culpa, la lucha interna, la invisibilidad social, el

miedo a enfrentarse al heterosexismo dominante y los conflictos dentro del círculo familiar y laboral. Medem fracasa en su intento por fomentar la complicidad entre heterosexuales y homosexuales porque para que la complicidad se dé entre personas de diferente orientación sexual, primero tiene que haber entendimiento, y para que el colectivo heterosexual entienda lo que le ocurre al homosexual, la historia de Medem tendría que hacer hecho visible la persistente problemática lesbiana una década después de las medidas legislativas implementadas por el estado español con el objetivo de favorecer la igualdad social.¹⁴ Las leyes son insuficientes cuando desde otros ámbitos, como en este caso los medios de comunicación, no existe el compromiso por el cambio hacia modelos de representación que favorezcan la igualdad real. Hacer visible en las pantallas de cine una relación lésbica es insuficiente cuando la calidad de estas representaciones, además de ser deficiente y perversa, contribuye a reforzar estereotipos que denigran a las lesbianas no solo por su condición de minoría sexual sino por el simple hecho de haber nacido mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Pilar. "La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido." *Cine y género en España. Una investigación empírica*. Ed. Fátima Arranz. Valencia: Cátedra, 2010. 211-274. Print.
- Arranz, Fátima. "La igualdad de género en la práctica cinematográfica española." *Cine y género en España*. Ed. Fátima Arranz. Madrid: Cátedra. 2010. 17-63. Print.
- Bas, Borja. "Otro Medem es posible." *El País*. 7 May 2010. Web 22 Aug. 2015.

¹⁴ El estudio estadístico de Ignacio Panadero en el que se analizan datos que comprenden del año 2006 al 2011 concluye que "una provincia o una comunidad autónoma con baja densidad de población, alto envejecimiento y escasa inmigración es una comunidad que desanima a homosexuales y bisexuales a contraer matrimonio. Cuando hablamos de nupcialidad heterosexual y homo/bisexual estamos, por tanto, ante dos fenómenos demográficos que, legal y simbólicamente iguales, no lo son en términos demográficos y sociales". Suponemos que esta conclusión no ha variado mucho desde el año 2011 hasta el presente 2015.

- Borrillo, Daniel. *Homofobia*. Barcelona: Bellaterra, 2001. Print.
- Bosch, Esperanza, et al. *La violencia contra las mujeres. El amor como coartada*. Barcelona: Anthropos, 2013. Print.
- Falcón O'Neill, Lidia. *Los nuevos machismos*. Barcelona: Aresta, 2014. Print.
- Freixas, Laura. *La novela femenil y sus lectoras. La desvalorización de las mujeres y lo femenino en la crítica literaria española actual*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2009. Print.
- García, Rocío. "El tránsito de Julio Medem." *El País*. 7 April 2010. Web. 20 Aug. 2015.
- García de Blas, Elsa. "España lidera el abandono escolar temprano en Europa con su mejor dato." *El País*. 11 April 2014. Web. 22 Aug. 2015.
- Gimeno Reinoso, Beatriz. *La construcción de la lesbiana perversa. Visibilidad y representación de las lesbianas en los medios de comunicación. El caso de Dolores Vázquez-Wanninkhof*. Barcelona: Gedisa, 2008. Print.
- Juliá, Santos. *Hoy no es ayer. Ensayos sobre historia de España en el siglo XX*. Barcelona: RBA, 2010. Print.
- "Duelo por la República Española". *El País*. 25 June 2010. Web. 20 Aug. 2013.
- Leguina, Joaquín. *El duelo y la revancha: los itinerarios del antifranquismo sobrevenido*. Madrid: La esfera de los libros, 2010. Print.
- Martínez Expósito, Alfredo. "Julio Medem y la poética del compromiso." *Alpha 20* (2004): 121-133. Print.
- Melero Salvador, Alejandro. *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Madrid: Notorious, 2010. Print.
- Mira, Alberto. *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Madrid: Egales, 2008. Print.
- Mirizio, Annalisa. "El deseo de las mujeres según parámetros androcéntricos." *Prácticas del deseo. Literatura y cine*. Ed. Marta Segarra. Barcelona: Icaria, 2007. 35-62. Print.
- Molinero, Carme. "La Transición y la "renuncia" a la recuperación de la "memoria democrática." *Journal of Spanish Cultural Studies* 11.1 (2010): 33-52. Print.
- Osborne, Raquel. *La construcción sexual de la realidad*. Madrid: Cátedra,

1993. Print.

Panadero, Ignacio. "Nupcialidad de Parejas del Mismo Sexo: Igualdad Legal sin Igualdad Social". 27 July 2013. Web. 22 Aug. 2015.

Platero, Raquel. "Las lesbianas en los medios de comunicación: madres, folclóricas y masculinas." *Lesbianas. Discursos y representaciones*. Ed. Raquel Platero. Spain: Melusina, 2008.

Zaragoza Pelayo, Rafael. "El País y el 'silencio' de la Transición." *Historia Actual Online* 20 (2009): 143-156. Web 22 Aug. 2015.

Viladot i Presas, Maria Àngels. Introduction. *Los nuevos machismos*. By Lidia Falcón O'Neill. Barcelona: Aresta, 2014. Print.

Viñuales, Olga. *Lesbofobia*. Barcelona: Bellaterra, 2002. Print.