

# Marilina Ross como estrella *queer* en la España de la transición: libertades y ansiedades en torno a un cuerpo transgresor \*

Marilina Ross as a queer star in Spain during the transition to democracy:  
freedoms and anxieties around a transgressive body

Santiago Lomas Martínez

Universidad de Salamanca  
slomas@usal.es  
ORCID 0000-0002-2581-5818

Miguel Fernández Labayen

Universidad Carlos III de Madrid  
mflabaye@hum.uc3m.es  
ORCID 0000-0002-8648-1970

Recibido el 10 de mayo de 2022

Aceptado el 4 de enero de 2023

BIBLID [1134-6396(2024)31:2; 379-405]

<http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v31i2.24607>

## RESUMEN

La actriz Marilina Ross vivió en España entre 1976 y 1980, tras exiliarse de Argentina ante una inminente y feroz dictadura militar. El éxito comercial y crítico del filme *La Raulito* (1974), estrenado en los meses finales del franquismo, le abrió las puertas de la industria cinematográfica española. La imagen de este personaje, una mujer de apariencia masculina que lucha por su libertad frente a múltiples obstáculos institucionales y sociales, determinaría su carrera en España. Este artículo estudia su estrellato en este país analizando las películas en las que participó y su tratamiento mediático en la prensa de la época, prestando atención también a la recepción de *La Raulito* en España. A pesar de su prestigio y de trabajar en el cine de autor de la época, los papeles de Ross se vieron determinados por limitaciones patriarcales y etnocéntricas, donde aspectos como la masculinidad, la extranjería o la transformación fueron recurrentes. Alrededor de su cuerpo transgresor pueden detectarse ansiedades patriarcales que tratan de reubicarlo en personajes y narrativas marcadamente androcéntricos, desnudándolo con frecuencia para restablecer la certidumbre de género que la ambigua indefinición sexual de *La Raulito* había introducido, problematizando las formas dominantes de representar el género en la época.

**Palabras clave:** Cine español. Estrellas cinematográficas. Transición. Transgresión. Patriarcado. Destape. Estudios *queer*. Cuerpo.

\* Esta investigación se ha desarrollado dentro del proyecto de investigación “Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico” (CSO2017-85290-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación/Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España y fondos FEDER

## ABSTRACT

Actress Marilina Ross lived in Spain between 1976 and 1980, after being exiled from Argentina in the face of an imminent and fierce military dictatorship. The commercial and critical success of the film *La Raulito* (1974), released in the final months of Franco's regime, opened the doors of the Spanish film industry for her. The image of the main character of the film, a woman of masculine appearance who fights for her freedom against multiple institutional and social obstacles, would determine her career in Spain. This article studies her stardom in this country by analysing the films in which she participated and how the press of the time treated her, paying attention to the reception of *La Raulito* in Spain too. Despite her prestige and her work in the realm of art cinema, Ross's roles were determined by patriarchal and ethnocentric limitations, where aspects such as masculinity, foreignness or transformation were recurrent. Around her transgressive body, patriarchal anxieties can be detected: filmmakers and journalists try to relocate Ross's body in markedly androcentric characters and narratives, often undressing it to reestablish the gender certainty that the ambiguous sexual indefiniteness of *La Raulito* had introduced, problematising the dominant ways of representing gender of the time.

**Keywords:** Spanish cinema. Film stars. Spanish transition to democracy. Transgression. Patriarchy. Nudity. Queer studies. Body.

## SUMARIO

1.—Introducción. 2.—*La Raulito* (1974): hito *queer*, éxito transnacional. 3.—Una actriz reconocida, pero con reservas. 4.—Transformaciones interpretativas (sobre fondo patriarcal). 5.—Descifrando a “La Raulito” en la prensa. 6.—Desnudando a “La Raulito” en cine y prensa. 7.—Conclusiones. 8.—Referencias bibliográficas y hemerográficas.

### 1.—Introducción

Marilina Ross (Buenos Aires, 1943) logró despuntar como actriz en Argentina durante los años sesenta y setenta. Tras debutar en el teatro, obtuvo gran popularidad en televisión, especialmente con la serie *La nena* (Canal 13, 1966-1969). Integrante del grupo “Gente de Teatro” junto a reconocidos intérpretes como Norma Aleandro o Federico Luppi, con ellos participó en la antología dramática televisiva *Cosa juzgada* (Canal 11, 1969-1971). En ella encarnó por primera vez al personaje de La Raulito, apodo de María Esther Duffau, mujer existente en la realidad de difícil vida en los bajos fondos bonaerenses que llamaba la atención por su apariencia masculina y su gran afición al Boca Juniors. Ross se consagraría como actriz de cine precisamente con *La Raulito* (Lautaro Murúa, 1974), drama basado en la historia real de esta joven marginada y su lucha por la supervivencia en las calles de Buenos Aires, mientras es perseguida y privada de su libertad por diversas instituciones (el reformatorio, la cárcel, el manicomio), que tratan de controlar y de transformar sus transgresiones de género hacia formas más normativas de feminidad. Este punto álgido de la carrera de Ross coincidió con otros éxitos profesionales como la telenovela *Piel naranja* (Canal 13, 1975), de enorme éxito

popular. Sin embargo, con la emergencia desde 1974 de la organización paramilitar de extrema derecha Alianza Anticomunista Argentina (Triple A), que antecedió a la dictadura militar que duraría desde 1976 hasta 1983, Ross se vio obligada a exiliarse. Como explican Vieites y Casas,

Su militancia política (trabaja en barrios marginales junto al sacerdote Carlos Mugica e integra el grupo de actores que acompaña el retorno del general Perón a Argentina), le acarrea la prohibición y un obligado exilio [...] después del golpe militar que derroca a Isabel Martínez de Perón, y arrecian las amenazas de la [...] Triple A (2011: 553).

Ross fue una de muchas intérpretes y creadoras que tuvieron que dejar Argentina en esos años. La mayoría de ellos se establecieron en España, siendo ejemplos destacados Héctor Alterio, Norma Aleandro, Norman Briski, Luis Politti o Cecilia Roth. En total, se estima que entre 12.000 y 15.000 argentinos pudieron emigrar a España (Elena, 2005a: 113). Esta llegada de profesionales argentinos ha generado algo de bibliografía (véanse Elena, 2005a: 113-116; González Acevedo, 2005), aunque casi no se han analizado casos concretos de exiliados y su integración en el cine español de la época: una excepción son los estudios acerca de la presencia e influencia de la escuela interpretativa argentina en el cine español (Ciller y Palacio, 2011; Ciller y Mejón, 2022). En relación con este fenómeno, Elena ha señalado cómo muchos intérpretes tuvieron que “*españolizar* su acento para poder así insertarse de un modo u otro en la industria local, interpretando toda suerte de personajes al margen de su origen argentino” (2005a: 115). Por su parte, Ciller y Palacio han agregado que “Parece evidente que, como norma general, los actores y actrices argentinos tuvieron dificultades en su integración laboral y para trabajar con fluidez en proyectos españoles, a pesar de que aportaban, cuanto menos, una cualificación en técnicas interpretativas que dejaba en mantillas a los intuitivos profesionales españoles” (2011: 341).

El caso de Ross fue singular porque viajó a España avalada por el éxito en este país de *La Raulito*. Se había estrenado en el Festival de San Sebastián en su edición de 1975, con buena acogida de crítica y de público; después, se había distribuido y exhibido en el resto del país, cosechando un enorme éxito de taquilla, llegando a alcanzar la cifra de 1.268.101 espectadores, algo excepcional tratándose de una película de autor latinoamericana, como señala Elena (2005b: 373). Ross llegó a España con varias ofertas de trabajo y, debido a sus posteriores películas, Elena la ha destacado como ejemplo de intérprete que logró “dar cierta continuidad a su carrera” en este país (2005a: 116).

Como han historizado Torreiro (2009 [1995]), Pérez Rubio y Hernández Ruiz (2005) o Ibáñez (2016), el cine español de la época estaba bastante polarizado entre un cine de autor comprometido intelectualmente con posiciones ideológicas rupturistas respecto al conservadurismo heredado del franquismo y un cine popular

de subgéneros caracterizado por los bajos presupuestos y tendente a la explotación comercial del sexo y la violencia como reclamos comerciales. Entre medias, algunos cineastas intentaron conciliar la voluntad discursiva y las ambiciones estéticas con el gusto popular y/o las convenciones de género, mediante distintos grados de hibridación, desarrollando una “tercera vía” para la creación cinematográfica y logrando dispares resultados en términos de éxito crítico y comercial, como Roberto Bodegas, Jaime de Armiñán, Manuel Summers o José Luis Garci.

En este contexto marcado por el fin de la dictadura franquista y de su censura y por la posibilidad de nuevas libertades, se produjo el fenómeno del “destape”, basado en la inclusión de mayores dosis de erotismo, sexo y desnudos, casi siempre de mujeres, en las películas del periodo, tanto en el cine más autoral como, sobre todo, en el más popular (como síntesis, véase Ibáñez, 2016: 78-81). Diversas autoras que han analizado el cine del periodo desde perspectivas feministas han señalado las limitadas opciones que las actrices y los personajes femeninos tenían en la época, más allá de representaciones marcadas por la tradición patriarcal y la cosificación característica de una *male gaze*<sup>1</sup> que dominaba tanto la creación cinematográfica como los discursos mediáticos sobre las actrices (Martín Morán y Díaz López, 2005; Guarinos, 2008; Castro, 2009). A pesar de todo, Guarinos (2008) y Castro (2009), entre otras voces, han señalado cómo, en el ámbito del cine de vocación más autoral, llegaron a existir en ocasiones algunos personajes protagonistas no objetualizados eróticamente, o no tanto, y con desarrollos narrativos algo más complejos y menos convencionales.

Estas representaciones de mujeres se desarrollaron sobre el telón de fondo histórico de una España en cambio también en términos de género. Como ha sintetizado Rincón, la desnudez de los cuerpos femeninos que inundaron el espacio público en prensa, teatro o cine “parecía simbolizar el tránsito a la democracia”: la visibilidad de “anatomías, voces y comportamientos” que cuestionaban el orden sexual normativo tradicional abría expectativas en algunos sectores sociales y provocó “ansiedades e incertidumbres en otros” (2014, 346-347). En este sentido, debe destacarse cómo durante la Transición se hicieron muy visibles en la esfera pública discursos y reivindicaciones feministas como la lucha por la despenalización del adulterio, la legalización del divorcio o la libertad sexual de las mujeres (como síntesis, véase Nash, 2014).

En un contexto cinematográfico de limitadas posibilidades discursivas para las mujeres, la figura de Marilina Ross resulta anómala, pues se trata de una intérprete que goza de gran prestigio como actriz y que pasa a ser directamente tenida en cuenta en el ámbito del cine de autor español de la época, donde reali-

1. O “régimen visual patriarcal”, esto es, el tradicional predominio de la mirada masculina en la creación artística o en el cine desde los tiempos del cine clásico que piensa y representa el cuerpo femenino como objeto de placer visual (véanse Berger, 1972; Mulvey, 1975).



Fig. 1. La Raulito (1974).

zaría cinco películas, además de una secuela de *La Raulito*. En ellas, “donde no siempre Marilina parecía sentirse cómoda”, como señala Figueras (2011: 225), se trata de adaptar la imagen *queer* de Ross asociada al personaje de La Raulito al marco discursivo patriarcal que domina la creación cinematográfica durante la Transición española. Surgen así tensiones y contradicciones en términos de género y sexuales que son relevantes desde perspectivas *queer* y feministas. Partiendo de tales ideas, este artículo estudiará a Ross como una estrella *queer* transnacional, analizando cómo la película *La Raulito* generó una imagen *queer* de Ross ante el público español y cómo esta determinó la trayectoria de la actriz en España: la masculinidad, la transformación o la desviación por otras razones de las normas de género tradicionales son aspectos significativos frecuentemente relacionados con su imagen estelar<sup>2</sup>. En términos metodológicos, se analizarán qué discursos

2. Como explica Dyer, las imágenes de las estrellas se caracterizan por su “polisemia estructurada”, es decir, por su articulación de significados diversos en torno a ellas, aunque tales significados con frecuencia impliquen contradicciones ideológicas entre los distintos discursos culturales que las atraviesan (1998, 3, 63-64).

existen en torno a la imagen de Marilina Ross tanto en las películas donde intervinó como en el tratamiento mediático de estas y de la propia Ross en la prensa (también se tendrán en cuenta, en menor medida, sus apariciones en televisión y su única obra teatral estrenada en España). Primero se estudiará cómo se articula lo *queer* en la película *La Raulito* y qué recepción tuvo en la prensa española para, más tarde, analizar la trayectoria de Ross como estrella en España en términos de género, *queer* y de alteridad cultural.

## 2.—*La Raulito (1974): hito queer, éxito transnacional*

*La Raulito* se basa en una figura real, como se ha apuntado, y sigue su errática existencia por las calles de Buenos Aires, pasando por diversos hogares improvisados y provisionales y distintas instituciones (medicina, justicia, psiquiatría) donde se trata de controlar a la protagonista, incómoda y problemática frente a las convenciones sociales que regulan qué es lo normal. *La Raulito* se presenta con la apariencia de un chico, con pelo corto, modales masculinos y una enorme pasión por el fútbol, incorporando rasgos físicos tradicionalmente asociados con la masculinidad con la esperanza de que el mundo le resulte menos hostil que si aparece con rasgos femeninos. Alterna sus privaciones de libertad con periodos en los que no logra contar con un oficio estable ni definitivo o se ve obligada a vagabundear, utilizando inicialmente su presentación como aparente hombre para ganarse la confianza de empleadores y desconocidos. *La Raulito* lucha obstinadamente por su libertad y por salir de la pobreza, aun cuando cada salida de alguna institución acabe suponiendo una vuelta al encierro; apenas un psiquiatra muestra hacia ella cierta voluntad de comprenderla, frente a la mayoritaria falta de empatía. La película no explica por qué *La Raulito* es diferente. Como mucho, en una escena, la protagonista ofrece algunas pistas sobre cómo se piensa y se siente: “Los hombres sufren menos que las mujeres en la cárcel. En todos lados sufren menos. [...] Yo no quiero ser hombre. ¡Lo que no quiero es ser mujer! No, no quiero sufrir más. ¡No puedo sufrir más!”. Los anhelos de libertad del personaje tienen su máxima expresión en una larga escena en la que *La Raulito* expone ante un juez cómo quiere vivir su vida mediante un largo monólogo filmado en primer plano:

Por cualquier cosa: ¡adentro [encerrada]! Por lo que fuera. ¿A quién jodía yo? Yo no jodía a nadie. Si yo lo que quería era correr por la plaza, jugar al fútbol. ¿A quién jodo jugando al fútbol? ¿Por qué no me dejan tranquila? [...] ¿Es tan difícil eso?

Esta escena es una de las más recordadas, no solo por hacer explícitos los deseos de libertad de la protagonista, sino también por la intensa interpretación de Ross. La actriz, en entrevistas realizadas en años posteriores, recordaría que el momento fue improvisado y que era ella misma quien expresaba a través del

personaje su deseo de libertad en un contexto de enorme tensión política y amenazas de muerte de la Triple A contra ella<sup>3</sup>. El final del filme redondea la idea de la búsqueda frustrada de la libertad: la protagonista huye a una playa con un niño (o niña, pues su género no queda determinado con claridad) y corren sintiéndose libres; sin embargo, acaban sonando las sirenas de alguna institución represiva que les persigue.



Fig. 2. *La Raulito*. Escena del monólogo.

*La Raulito* ha quedado en la historia del cine argentino como una de las películas más importantes realizadas durante los años setenta (véanse, por ejemplo, España, 2005: 599, o Martín Peña, 2012: 191, quien afirma que “probablemente [este] sea el film más importante de todo el período”) y como un hito en la historia de las representaciones *queer* contenidas en el cine argentino. Al respecto, Adrián Melo ha señalado que “es la única película argentina que aborda el tópico de la mujer vestida de hombre en clave dramática” (presente en filmes previos

3. Al respecto, pueden verse, por ejemplo, las realizadas para los programas de televisión argentinos *Encuentro en el estudio* (Canal Encuentro, 2012) o *Soy lo que soy* (Artear, 2016), disponibles en internet.

que hacían comedia basada en la confusión de género), siguiendo “un itinerario que hubiera denunciado Michel Foucault, [que] deambula entre el reformatorio para delincuentes juveniles, la cárcel y el hospital neuropsiquiátrico. [...] brinda imágenes cinematográficas que constituyen auténticas subversiones de género” (2015: 124-125). Melo también destaca el protagonismo de “un ícono lésbico, la cantante Marilina Ross” y cómo su situación de amenazada por la Triple A se refleja en la marginalidad de la protagonista y en la desesperada reclamación de libertad del monólogo citado. Por último, señala la posterior invisibilidad de otras imágenes de “situaciones trans de mujer a varón” tras *La Raulito* en el cine argentino, planteando que la ausencia de este tipo de representaciones puede tener que ver, siguiendo las ideas de Halberstam (2008), con que la mostración de “mujeres vestidas de varón” evidencia el “artificio de la construcción de la masculinidad en que se basa el paradigma de la dominación masculina”, y, por tanto, se procura evitar (2015: 125-126). Incluso en volúmenes generales sobre la historia del cine argentino, se destaca el carácter anómalo de *La Raulito* por sus transgresiones de género, indicando cómo la película planteó “el tema del género como elección sexual. La Raulito es una chica que juega al fútbol, se viste de varón y defiende una voluntad de justicia que la platea consiguió hacer suya” (España, 2005: 599).

Un aspecto importante del personaje de *La Raulito* es su dificultad por ser definida según una categoría identitaria estable. Si se sigue el viejo paradigma de inversión sexual, que tradicionalmente ha pensado a gays y lesbianas como personas que manifiestan rasgos físicos o psicológicos del sexo-género “opuesto” (según las lógicas convencionales que piensan sexo, género y sexualidad en términos binarios, véanse Dyer, 1993: 31-39; Benshoff y Griffin, 2006: 24-28; o Mira, 2008: 78-83, como síntesis), la protagonista podría ser entendida como una figura lésbica. Sin embargo, siguiendo fuentes teóricas y analíticas más contemporáneas, tal vez debería ser considerada transgénero (no transexual) o simplemente trans, pues ella se siente en sintonía con el género masculino, pero no se define como hombre: simplemente quiere vivir como una no-mujer. Precisamente, diversos estudios recientes han recuperado representaciones pioneras de travestismo para releerlas como formas tempranas de representación de lo trans (véanse Phillips, 2006; Horak, 2016 o Asenjo Conde, 2017).

Olivera señala cómo, en diversos filmes argentinos de los años sesenta y setenta, como *La Raulito* o *La tregua* (Sergio Renán, 1974), se produjo

[...]una cierta *inclusión indirecta* [...] de personajes y performatividades no heteronormativos, que hoy podrían leerse como *queer*, pero que en aquellos relatos no podían ser designados, en el orden del discurso, como identidades homosexuales o trans (2012: 103).

Así, estas “performatividades y visibilidades” quedan en un terreno de “in-nombrabilidad” dentro de la representación, y este “no reconocimiento [...] de lo



homo y de lo trans, pudo operar como un tímido punto [de] partida de resistencia” (2012: 103-104). Estas representaciones, además, se realizaron en el ámbito del cine de autor (no en el cine clásico y de géneros tradicional, donde lo *queer* solía representarse según estereotipos cómicos, criminales o patológicos). Aunque se desarrollan en “espacios socialmente marginales” y “no abrieron tampoco un nuevo espacio retórico identitario”, “sí inauguraron cierto espacio de *visibilidad crítica queer* [...] capaz de problematizar el orden heteronormativo de los espacios sociales que habitan sus personajes” (2012: 104).



Fig. 3. La Raulito. Primer plano.

Estas ideas son importantes para entender la buena acogida de *La Raulito* tanto en Argentina como en España, pues, oficialmente, La Raulito no encarna ninguna identidad sexual disidente (no es explícitamente ni lesbiana ni transexual, categorías identitarias con las que se podría haber relacionado en la época). Esta no funciona, por tanto, de potencial barrera con el discurso en favor de la libertad que recorre el filme, especialmente necesario y útil para la identificación de las audiencias en dos contextos de restricciones de libertad: la Argentina pre-dictadura militar, de gran tensión política y amenazas de la Triple A, y la España en la que acababa de morir Franco. Desde la contemporaneidad, La Raulito puede ser definida como un

personaje *queer*, no solo por su aspecto y forma de vivir diferentes a lo normativo de su contexto histórico, sino por su mera indefinición y falta de adhesión a una categoría identitaria específica.

*La Raulito* fue recibida con gran éxito de crítica y público en España durante el Festival de San Sebastián de 1975 (Trenas, 1975), celebrado en el mes de septiembre, semanas antes de la muerte de Franco el 20 de noviembre. Después, llegaría a tener, según datos del ICAA, 1.268.101 espectadores, algo anómalo para una película latinoamericana de autor, como señalaría Elena: “Antes del pequeño *boom* [de cine de autor latinoamericano] de los noventa, donde cineastas como Gutiérrez Alea o Aristarain firman algunos de los mayores éxitos de público, tan sólo [...] *La Raulito* [...] puede adscribirse de algún modo a las tendencias autorales y renovadoras en el seno del cine latinoamericano” (2005b: 373). El éxito de *La Raulito* debió trascender, por tanto, los ámbitos de exhibición de las grandes urbes consagrados al cine de autor para poder tener tan amplio calado. En este sentido, debe tenerse en cuenta que su número de espectadores es casi equiparable al de, por ejemplo, una superestrella de la época como Manolo Escobar, que, en 1975, con *Eva, ¿qué hace ese hombre en tu cama?* (Tulio Demicheli), había alcanzado 1.500.084 entradas vendidas, o, en 1976, había logrado 1.200.644 con *La mujer es un buen negocio* (Valerio Lazarov). Esto en buena medida explica que la figura de Marilina Ross quedase asociada en la memoria colectiva a la figura de *La Raulito*.

Para entender la gran acogida del filme es importante tener en cuenta que este pudo entenderse como una alegoría sobre la libertad en un contexto en el que la muerte de Franco parecía prometer nuevas y ansiadas libertades, largamente esperadas. *La Raulito* se estrenó muy pocos meses después del fallecimiento del dictador: en febrero de 1976 en Sevilla, en mayo en Madrid, en julio en Barcelona... Además, la película aguantó en cartelera bastantes semanas: en Barcelona, al menos 12 (hasta octubre)<sup>4</sup>; en Madrid permaneció hasta 1977<sup>5</sup> y sería repuesta en julio de 1980<sup>6</sup>. Además, su protagonista contrastaba enormemente con las formas dominantes de representar el cuerpo femenino en el cine del momento, muy centrado en la desnudez y el erotismo de cuerpos de mujeres jóvenes y bellas para el placer de la mirada masculina heterosexual. Aunque menos numerosas, existieron algunas representaciones de mujeres masculinas, frecuentemente asociadas con el lesbianismo y nociones de amenaza o peligro en el marco de películas de terror o *thriller* (con grados variables de erotismo y sexo explícito; Melero, 2010, 47-126), o bien funcionaban como estrategia para caricaturizar y deslegitimar a mujeres abiertamente feministas como mujeres no-normales (Rincón, 2014, 302-303, 311).

4. Al respecto, véase, por ejemplo, el anuncio con el eslogan “12 semanas de éxito excepcional” en *La Vanguardia*, el 1 de octubre de 1976.

5. Véase, también, el anuncio con el eslogan “2.º año ¡¡ULTIMAS SEMANAS!!” en *ABC*, el 25 de enero de 1977.

6. En este sentido, véase su anuncio en *ABC*, el 27 de julio de 1980.

Aquí, sin embargo, se apostaba por un enfoque dramático y se promovía la identificación del público con el sufrimiento de su protagonista por ser una persona fuera de la norma y sufrir las presiones de la sociedad y sus instituciones por ello.

Los materiales publicitarios publicados en prensa inciden sobre todo en dos ideas para atraer al público a las salas: por un lado, en que se trata de una película de calidad, donde destaca la excelente interpretación de Ross, y, para ello, suelen incluir frases celebratorias de críticos durante su paso por el Festival de San Sebastián; por otro lado, resaltan que el filme trata sobre la lucha por la libertad. Sobre lo primero, las piezas destacan frases de reconocidos periódicos y críticos como “La interpretación que de *La Raulito* hace Marilina Ross es impresionante” (*Cambio 16*); “¡Soberbia película!” (Alfonso Sánchez); “El más sorprendente filme de San Sebastián 1975” (César Santos Fontenla), “¡Una actriz absolutamente prodigiosa!” (*Informaciones*), ““*La Raulito*” supone la creación de un personaje femenino digno de figurar en cualquier historia del cine” (*Pueblo*), “La creación que Marilina Ross hace de su particular personaje, no suele tener paralelos en el cine que vemos a diario” (*Triunfo*), entre otras. Sobre lo segundo, se incluyen eslóganes como “LA RAULITO pasa la mayor parte de su vida en la cárcel por amar la libertad” o “¡¡UN CANTO A LA LIBERTAD!!”, y también frases de periódicos y críticos como “Una muchacha de Buenos Aires abocada a una constante lucha por la libertad” (*Pueblo*), “Una pugna entre la represión de las instituciones y el ansia de libertad” (*Fotogramas*), ““*La Raulito*” es la libertad, una libertad individualista, anarquizante y marginal” (*Gaceta Ilustrada*)<sup>7</sup>. Esta asociación entre el filme y el esperanzador contexto en el que se estrenó son verificadas, al menos, por un anuncio publicado en julio de 1980 con motivo del reestreno de la película en Madrid, en cuyo eslogan *La Raulito* es identificada como “la película que nos acompañó de la dictadura a la democracia”<sup>8</sup>. El éxito de taquilla del filme sugiere que buena parte del público español se identificó y empatizó con las vivencias de su protagonista y su emotiva historia de persecución institucional y de privación de libertad continuada.

Por otra parte, lo *queer* del personaje pudo funcionar también como un reclamo. Lo *queer* ya estaba presente en el propio título de la película, que asociaba un artículo femenino con un nombre masculino; asimismo, en el poster del filme podía verse a Ross con apariencia masculina (pelo corto, gesto adusto, fumando un cigarro, con camiseta de manga corta y pantalón) pero dejando entrever una feminidad oculta (de forma bastante tosca, en la franja central de la camiseta, se marcaban con claridad dos pechos de mujer). La idea de “raro” o desviado respecto a las normas de género y sexuales dominantes, se repite algunas veces en

7. Al respecto, véanse, por ejemplo, las piezas publicitarias publicadas en *ABC* los días 5 y 7 de mayo de 1976 o en *La Vanguardia* el 13 de julio del mismo año.

8. Véase el anuncio del reestreno en *ABC*, el 27 de julio de 1980.

las piezas publicitarias de la prensa, aunque con menor frecuencia. Por ejemplo, se anuncian los contenidos del filme en los siguientes términos: “Las aventuras y desventuras de una chica asexual que se comporta como un varón”; “La Raulito, una joven marginada que huye desde que nació y cuya vida transcurre de cárcel en manicomio”; “La compasión y la indiferencia la convirtieron en La Raulito”, e incluso puede encontrarse el eslogan en mayúsculas: “¿POR QUÉ NO PUEDE ELLA JUGAR AL FÚTBOL?”<sup>9</sup>.

El éxito de *La Raulito* también podría relacionarse, en menor medida, con el hecho de que el cine español de la Transición fue un cine en el que la relajación de la censura institucional y su desaparición en 1977 permitieron aflorar representaciones de diversas formas identitarias de disensión respecto a las normas de género y sexuales tradicionales: numerosas representaciones de homosexualidad, transexualidad y travestismo aparecieron en filmes como *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1977), *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977). *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978), particularmente importantes porque, en ellos, los personajes *queer* alcanzan el estatus de protagonistas y tienen desarrollos narrativos dramáticos y complejos que marcan claras distancias con estereotipos preexistentes. Alfeo ha argumentado que los personajes homosexuales pudieron funcionar como metáforas de libertad en ese contexto histórico y que, por eso, algunas películas protagonizadas por figuras que hoy llamaríamos *queer* tuvieron una buena acogida por parte del público (2005). Asimismo, Melero ha evidenciado cómo el fin de la censura sirvió para satisfacer la curiosidad de muchos espectadores respecto a cuestiones relacionadas con la sexualidad poco o nada vistas hasta entonces en el cine español, tras un largo periodo de represión sexual (2010).

Sin embargo, retomando las ideas de Olivera (2012), es importante recordar que *La Raulito* no es un personaje explícitamente identificado con una categoría identitaria concreta. Al respecto, pueden destacarse evidencias sobre cómo *La Raulito* no fue entendida como lesbiana o transexual. Por ejemplo, la crónica de su estreno en el Festival de San Sebastián publicada por *ABC* explica que se trata de “una muchacha totalmente asexual que viste como un varón, se siente alienada, desprecia a esa sociedad que no la comprende y no la quiere, pero ama a los que se portan bien con ella” (Trenas, 1975). Asimismo, resulta llamativo cómo algunos autores inciden en la idea de la singularidad del personaje, como si su condición no pudiera ser compartida con otras personas: para ellos, *La Raulito* no representa a ningún colectivo. Así lo verbaliza el crítico de *ABC Sevilla*: “*la Raulito* no está adscrita a ninguna contestación o rebeldía de tipo político o social, no es una “hippy”, una “montonera” o cualquier otro rebelde clasificado; es, precisamente, todo lo contrario, un ser rabiosamente individualista, que lo que pretende únicamente es vivir libremente, a su manera” (Colon, 1976). Precisamente, en su forma de ser

9. Véase el anuncio publicado en *ABC* el 7 de mayo de 1976.

libre transgrediendo las normas de género ya hay una rebeldía social, pero, para el autor, parece no haber contradicción en sus palabras.

Esto no excluye, por supuesto, que en la época se hubieran podido desarrollar posibles lecturas *queer* del personaje y su periplo vital, que la vincularan especialmente con el lesbianismo. En este sentido, debe tenerse en cuenta, como han explicado Dyer (1993: 31-39), Benschoff y Griffin (2006: 24-28) o Mira (2008: 78-83) que el paradigma de inversión sexual ha sido tradicionalmente un discurso muy extendido para conceptualizar la homosexualidad y un importante generador de representaciones de lesbianismo. De hecho, durante la dictadura franquista, la disensión de género fue algo llevado a cabo, en mayor o menor medida, por distintas mujeres lesbianas, como ha documentado Platero Méndez (2012). Sin embargo, resulta difícil saber, a día de hoy, si una película como *La Raulito* llegó a tener algún impacto en la comunidad lésbica española de la época.

### 3.—Una actriz reconocida, pero con reservas

El personaje de *La Raulito* y su imagen *queer* marcaron a Marilina Ross durante sus años de exilio en España (1976-1980). Por un lado, Ross gozó de un estatus especial como actriz reconocida por su talento en ese periodo de tiempo. Por otro lado, la sombra de *La Raulito* se extendió en posteriores papeles y apariciones en prensa debido a las tensiones que implicaba por su contraste con las convenciones de género dominantes en el país.

Su interpretación en la película permitió a Ross acceder directamente al prestigioso ámbito del cine de autor, con la reputación de una actriz talentosa, algo poco habitual entre las actrices de la época. Estas, en mayor o menor medida, tuvieron que hacer concesiones y aparecer en películas de perfiles más comerciales, incluso en casos como el de Ana Belén, de público compromiso ideológico progresista. De hecho, se habló en la prensa de posibles colaboraciones con cineastas como Carlos Saura o Manuel Gutiérrez Aragón (véase, por ejemplo, Efe, 1975). Esta es una de las más importantes singularidades de su estrellato en España: su gran reconocimiento como actriz. Es algo que la diferencia de la mayoría de intérpretes argentinos que se exiliaron en España durante los años setenta, salvo en el caso también excepcional de Héctor Alterio quien, como Ross, lograría acceder a papeles protagonistas en el cine de autor. Así, Ross intervendría en seis películas: *Parranda* (Gonzalo Suárez, 1976), *La Raulito en libertad* (Lautaro Murúa, 1977), *Reina Zanahoria* (Gonzalo Suárez, 1977), *Al servicio de la mujer española* (Jaime de Armiñán, 1978), *Soldados* (Alfonso Ungría, 1978) y *El hombre de moda* (Fernando Méndez-Leite, 1980). En 1977, ganaría el Premio Fotogramas de Plata a la Mejor Intérprete de Cine Extranjero gracias a *La Raulito* (siendo elegida por encima de Dustin Hoffman, Liv Ullmann, Al Pacino y Jack Nicholson). Asimismo, obtendría el Premio a la Mejor Actriz del Círculo de Escritores Cinematográficos

por *Al servicio de la mujer española* y algún otro galardón menor como el premio de interpretación de la IV Semana de Cine Histórico de Córdoba por *Soldados*. En el teatro, intervendría en la obra *Panorama desde el puente* (*A View from the Bridge*, Arthur Miller, 1955), estrenada en 1980 en el Teatro Marquina. En televisión, fue protagonista junto a José María Rodero de una emisión de *Estudio 1*, el programa de antología dramática de Televisión Española que, desde 1965, ofrecía una obra teatral en cada emisión, siendo *Pigmalión* (*Pygmalion*, George Bernard Shaw, 1913) la obra interpretada<sup>10</sup>.

Su interpretación televisiva sería seguramente la más vista de todas las que realizó como actriz en España, debido al escaso impacto en número de espectadores que tuvieron las películas donde Ross intervino posteriores a *La Raulito*. Frente a los 1.268.101 espectadores de esta, ninguna alcanzó los 300.000<sup>11</sup>. Seguramente, esto se debió a que *La Raulito* trascendió los límites de los públicos más interesados en un cine autoral o con ciertas pretensiones artísticas y no tanto las demás.

Cabe preguntarse si estuvieron todos los papeles de Marilina Ross en España a la altura de sus capacidades. En *Parranda*, interviene en apenas cuatro breves escenas como Socorrito, una joven loca de un pueblo gallego obsesionada con la maternidad. En *La Raulito en libertad* vuelve a encarnar al personaje del título, ahora en Madrid como protagonista de un documental sobre su vida. En *Reina Zanahoria*, es una excéntrica norteamericana, rica empresaria de paso por España. En *Al servicio de la mujer española*, es una mujer de provincias que promueve viejos discursos de género heredados del franquismo en un programa radiofónico. En *Soldados*, encarna a una criada que, embarazada por su patrón, acaba siendo prostituta durante la guerra civil española. En *El hombre de moda*, es una emigrante argentina que, a sus 35 años está cursando estudios de educación secundaria y tiene un breve romance con su profesor. En *Panorama desde el puente*, la acción está protagonizada por diversos emigrantes de origen italiano en Nueva York, la mayoría ilegales. Por último, en *Pigmalión*, se presenta la clásica historia del acomodado tutor que se hace cargo de una joven pobre sin estudios ni educación de la cual acabará enamorándose, aunque, curiosamente, si bien se respeta en general la obra que se adapta, ambientada en Londres a inicios del siglo XX, en vez de hablar utilizando modismos de las clases bajas londinenses, la protagonista habla con acento y vocabulario típicamente argentinos.

10. En julio de 1980 se emitió un programa monográfico sobre Marilina Ross ya reconvertida en cantante en el espacio musical *Retrato en vivo* (TVE, 1980), que cada semana estaba dedicado a una estrella musical. Ross no era una cantante consagrada, como la mayoría de participantes en él, sino alguien que quería volver a empezar como cantante, tras su primer álbum *Estados de ánimo* (1975).

11. Estos son los datos de número de espectadores de cada película, según la base de datos del ICAA: *Parranda*: 285.144; *Reina Zanahoria*: 264.974; *La Raulito en libertad*: 176.819; *Al servicio de la mujer española*: 293.681; *Soldados*: 292.865; *El hombre de moda*: 151.997.



Fig. 4. Reina Zanahoria (1977).

De los ocho trabajos como actriz que Ross realizó en España, solo fue protagonista o coprotagonista con amplio desarrollo en tres de ellos: *La Raulito en libertad*, *Al servicio de la mujer española* y *Pigmalión*, quedando reducida a roles más secundarios o de reparto en el resto. Curiosamente, en cinco de tales ocho trabajos, Ross interpreta a mujeres extranjeras: *La Raulito en libertad* (argentina), *Reina Zanahoria* (estadounidense), *El hombre de moda* (argentina), *Panorama desde el puente* (italiana, aunque su extranjería no resulta tan singular entre otros personajes de emigrantes) y *Pigmalión* (supuestamente británica, pero con forma de hablar argentina). Así, en más de la mitad de sus papeles en España, se asociaron con Ross marcadores culturales de extranjería, como si fuera una cualidad consustancial a su estrellato el ser extranjera o no-española. En los tres casos en los que es asumida como española, Ross es obligada a desprenderse de su acento: si bien en *Parranda* y *Al servicio de la mujer española* trabaja con su propia voz, en *Soldados* es directamente doblada, quitándole una parte fundamental de sus recursos expresivos como actriz.

#### 4.—Transformaciones interpretativas (sobre fondo patriarcal)

Junto a la extranjería, en el estrellato de Ross en España aparece recurrentemente la noción de transformación. Su éxito como La Raulito la presentó en España asociando su imagen a la masculinización y el “afeamiento” que requería el personaje. Esto generaba una imagen *queer* disidente respecto a las convenciones

de género de la época, alejada de los modelos visuales de feminidad basados en la objetificación del cuerpo femenino: como ha sintetizado Rincón, el cine español de la época, en su “destape”, “fomentó la imagen de un cuerpo femenino de anatomía delgada y juvenil” consolidando la figura de “una mujer ideal como objeto de deseo” para el placer visual de hombres heterosexuales “bajo el discurso de la liberación sexual”, que, a su vez, se interpretaba como un “acercamiento al mundo cultural democrático, occidental” (2014, 292-293). Sin embargo, el cuerpo de Marilina Ross como La Raulito o personajes relacionados visualmente con aquel contrastaba enormemente con los de Marisol, María José Cantudo, Bárbara Rey o Amparo Muñoz por su transgresión y distanciamiento de marcadores culturales de feminidad (es más, paradójicamente, en *La Raulito* y su secuela se asocian ideas de libertad de género y sexual con la masculinización de un cuerpo femenino, de forma excepcional).

No obstante, tales transgresiones de las formas dominantes de representar el cuerpo femenino en la época permitieron a Ross un mayor reconocimiento como intérprete siendo mujer. Esto puede relacionarse con diversos ejemplos internacionales de famosas actrices que han sido reconocidas por crítica y público tras procesos de “afeamiento” y/o ocultación de su belleza, a veces imbricados con identidades *queer*, alejándose así de los procesos de cosificación y fetichización del cuerpo femenino característicos del régimen visual patriarcal tradicional (Berger, 1972; Mulvey, 1975) y de la heterosexualidad mayoritaria. Son célebres muestras de ello los casos de Hillary Swank encarnando a un joven transexual en *Boys Don't Cry* (Kimberly Peirce, 1999), Nicole Kidman interpretando a la escritora bisexual Virginia Woolf en *The Hours* (Stephen Daldry, 2002) o Charlize Theron como la asesina lesbiana Aileen Wuornos en *Monster* (Patty Jenkins, 2003), que valieron a las tres un Oscar a la Mejor Actriz. En relación con los reconocimientos de mujeres donde está presente cierta masculinización, no está de más recordar las ideas de Vito Russo en su clásico *The Celluloid Closet* acerca de que, cuando un hombre se afemina, resulta indigno según las convenciones sociales tradicionales, pero si una mujer se masculiniza, puede resultar socialmente más aceptable (1987: 4-18): si la masculinidad es el gran valor a considerar en las sociedades patriarcales, renunciar a ella es denigrante, pero adoptarla puede dignificar. Geoff King ofrece similares consideraciones en su monografía sobre comedia cinematográfica: esto permitiría explicar por qué abundan más los travestismos de hombre a mujer en la comedia que los de mujer a hombre (2002: 141).

La noción de transformación, en mayor o menor medida, está presente en bastantes papeles de Ross en España. En algunos títulos, como *La Raulito en libertad* o *Reina Zanahoria*, se insiste en la masculinización de su imagen, alejándola de la consideración habitual de las actrices de la época teniendo en cuenta su belleza. En *Reina Zanahoria*, la empresaria norteamericana encarnada por Ross, Ursula Alejandra Nicholson, tiene pelo corto y engominado, y viste con pantalones, tirantes y pajarita, como si fuera un ejecutivo. Debido a esta no-concordancia con las



normas de género, es presentada como una mujer amenazante, con personalidad de tiburón empresarial, introduciéndose así diversas connotaciones machistas y homófobas. La película, que en su publicidad se vendía como “una alegoría sobre el poder”, critica el imperialismo económico estadounidense utilizando a una no-mujer castradora como figura amenazante, echando mano de viejos mitos patriarcales (y homófobos). El negocio de la empresaria se basa en la acumulación de zanahorias y viene a España, país más pobre, para descansar un tiempo. Las zanahorias son metáforas de dinero y poder, con claras resonancias fálicas: la acumulación de fetiches fálicos por parte de esta mujer masculinizada es lo que le ha proporcionado su enorme poder. De esta forma, quedan asociadas con el personaje nociones de no-normalidad, no solo de género sino también sexuales, que el filme “corroborar” con el hecho de que ya ha tenido cuatro rupturas matrimoniales.

Para redondear esta alegoría de tintes machistas y homófobos, el plan de los personajes españoles para mejorar los negocios de su empresa es que uno de ellos (José Sacristán, representante del español medio en el cine de la época; véase Martínez Pérez, 2011) la seduzca, accediendo así a su fortuna. Más tarde, en la cinta se explica que Ursula Alejandra es una mujer frígida y virgen y que tres de sus cuatro maridos eran impotentes y el cuarto era homosexual: así se sugiere que sus “anormalidades” tienen raíces en problemas sexuales, y, en concreto, en su falta de desarrollo de su sexualidad “normal”, en sintonía con tradicionales visiones homófobas y rancios discursos patologizadores de lo *queer* (Mira, 2008: 74-78). Esto parecerá remediarse en una cómica escena en la que, masculinizada con la vestimenta de una armadura, finalmente tendrá relaciones sexuales con el hombre que tenía la misión de seducirla. Sin embargo, lo que parecía haberse solucionado no se consolida y Ursula Alejandra decide castrar al pobre español, redondeándose así, literalmente, su imagen de mujer castradora: para mantener su posición o auto-imagen de mujer poderosa, debe anular la sexualidad del hombre que ha provocado su primer orgasmo, hecho que podría condicionarla en el futuro. No obstante, finalmente se le entregará un hombre distinto al que martirizar, quedando como una persona estúpida a la que es fácil distraer y engañar.

En *Parranda*, la transformación de Ross aparece derivada en forma de locura: vuelve a ser una mujer extraña, desviada de lo normativo, pero aquí por su condición mental, pues vive sola en un bosque obsesionada con la maternidad, cuidando muñecas de juguete. En menor medida, la transformación también tiene que ver con el género, pues su Socorrito mantiene el pelo corto más propio de un chico que de una mujer según la tradición patriarcal, especialmente en un entorno rural del pasado como el del filme.

En *Pigmalión*, la transformación no es solo de aspecto, sino también psicológica y tiene gran desarrollo narrativo: el resultado final del proceso de tutelaje del hombre educado sobre la joven pobre, de apariencia, modales y forma de hablar caracterizados por la tosquedad, derivados de su humilde condición, es que esta acaba convirtiéndose en una refinada dama. Sin embargo, como apuntaba, esa

inferioridad cultural planteada al inicio se materializa en su acento y sus modismos argentinos, lo cual llega a ser definido como “algo espantoso”, por ejemplo, por el personaje de la criada que la introduce en casa del profesor, quedando así implícito un posicionamiento etnocéntrico por parte de los creadores españoles, en esperada complicidad con el público español. En otras palabras, la ruda Eliza que Ross interpreta es “domesticada” por el profesor Higgins hacia parámetros más ortodoxos de feminidad, perdiendo sus viejas ropas oscuras de mujer pobre, sus modales bruscos y hasta agresivos y pasando a hablar un correcto castellano de acento neutro (con las implicaciones ideológicas que ello conlleva, como si la forma de hablar argentina debiera ser corregida para ser considerada mejor). Así, Ross termina con su personaje vistiendo vestidos largos que dejan entrever sus hombros (claramente inspirados por los de Audrey Hepburn en *My Fair Lady* [George Cukor, 1964], cuya narrativa se basa en la de la obra de Shaw), actúa de forma refinada y muestra mayor pasividad ante los hombres, como pruebas de “correcta” educación.

Una narrativa similar a la de Pigmalión es la que propone, de forma encubierta, *Al servicio de la mujer española*, desde una óptica política teóricamente progresista. Aquí “lo correcto” se articula en relación con otros discursos, pero la mujer es también domesticada y transformada. La locutora de radio que promueve discursos de género tradicionales va cambiando tras entrar en contacto con un excéntrico solitario, encarnado por Adolfo Marsillach, que sufre secuelas psicológicas derivadas de su educación bajo el franquismo. Adquiere así nuevas ideas y valores, actualizándose a los nuevos tiempos que corren, reconfigurándose como una mujer nueva en el recién estrenado contexto de libertad democrática. La película acaba con su personaje montando por azar en un autobús de un colegio rodeada de niñas. El mensaje parece claro: tiene que aprender de nuevo a ser y a vivir.

Resulta cuestionable que el proceso de reaprendizaje sea iniciado y tutelado (sin revelárselo, además, a la tutelada) por un hombre. Es más, para conseguir la transformación del personaje de Ross, este se finge homosexual, con el fin de resultar menos amenazante para la protagonista al estar supuestamente exento de intereses sexuales ocultos y también para inspirarle piedad, dados sus rancios valores. Estamos ante una versión sofisticada de una narrativa recurrente en el cine español durante los años setenta: el hombre heterosexual que se finge homosexual para, en última instancia, beneficiarse de ventajas respecto a las mujeres, iniciada por *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970) (véase Melero, 2010: 127-180). Este hombre, además, se venga de su educación represiva del franquismo mediante su castigo a la mujer: consigue que ella se entregue sexualmente a él, y luego la rechaza, una vez “vencida”. A pesar de todas estas implicaciones patriarcales, sin embargo, la narrativa tiende a estar más focalizada en el personaje de Ross, lo que otorga mayor relieve al punto de vista femenino en este contexto de crisis y aprendizaje de nuevos valores de la Transición.

### 5.—*Descifrando a “La Raulito” en la prensa*

La idea de transformación también tuvo bastante desarrollo en diversos textos publicados por la prensa española de la época. En estos, se enfatiza cómo, detrás del aspecto masculino asociado con Ross desde *La Raulito*, hay una mujer “normal” y no como su personaje. En otras palabras, tanto en la prensa de la época, como en las películas en las que Ross participó en España (como se analizará en el siguiente apartado), quedaron claros remanentes de la tradición patriarcal que el franquismo había exacerbado manteniendo “de manera férrea el sosiego y la certidumbre que otorga la diferencia sexual impuesta en los cuerpos” (Rincón, 2014, 347). Si en muchas películas y en la prensa la “accesibilidad al cuerpo femenino” y su exposición desnuda se habían celebrado como vías de “acceso a las claves culturales de los países democráticos” (Rincón, 2014, 293), el desnudo de Ross, físico o, al menos, en términos de personalidad, se va a utilizar de forma retrógrada para hacer pasar a la actriz y a su imagen por el marco discursivo de la normatividad de género española de la época. Así, frente a la ansiedad generada por las transgresiones de género de Ross como estrella, la prensa y los cineastas españoles van a apostar por su desnudo, en sentido literal o figurado, dependiendo de la ocasión, para buscar certidumbres en relación con la actriz y verificar que es una mujer y cómo lo es.

Para diversos periodistas de la época (también algunas mujeres entre ellas), Ross resulta llamativa, rara, extraña, por sus transgresiones de género en el cine y se esfuerzan por comprobar su ortodoxia de género y sexual, para su tranquilidad y/o la de sus lectores, como si la imagen de *La Raulito* resultara tan fascinante como perturbadora y fuera necesario constatar una “normalidad” más allá de esa “anormalidad”. Por tanto, a pesar del contexto de emergentes libertades democráticas, persisten viejos prejuicios y ansiedades en términos de género, dando por hecho que la condición de hombre o mujer debe vivirse y representarse en función de diferencias culturales claras y evidentes. Así, por ejemplo, la cronista Pilar Trenas destaca cómo, tras el rodaje de *La Raulito en libertad*, “una de las cosas que más la alegra [a Ross] es que ya puede dejar crecer sus cabellos y dejar de sentirse “tan chicozo”” (Trenas, 1977). O, meses más tarde, en el marco de una entrevista sobre su vida y su adaptación a España, otro periodista señala:

La soledad [de Ross] o su reflejo me sacan una pregunta en el fondo absurda, pero inevitable.

—¿Estás casada? (Ortega, 1977).

Es elocuente que, aun reconociendo que la pregunta es innecesaria, al periodista le parece en todo caso “inevitable”. Este se preocupa por la soledad de Ross y, ante el sufrimiento de la actriz por su situación de exilio, que se hace algo visible durante la entrevista, el periodista deja entrever que eso cambiaría con una

pareja sentimental, y así concluye su pieza: “En lo más profundo de esta mujer que no quiere ser sometida existe el deseo y la necesidad de no ganar la carrera en solitario” (Ortega, 1977).

Como en muchos otros textos de la época, Ross aparece asociada con el personaje de La Raulito, incluso como si ella misma fuera el personaje que había interpretado. En la entrevista citada, el titular es: “Marilina Ross, una Raulito en libertad”. Meses después, en el mismo periódico, Ross vuelve a protagonizar una entrevista, realizada durante el rodaje de *Reina Zanahoria*. En ella, el titular pasa a ser: “Marilina Ross, Antes y después de ‘La Raulito’” (P. T. [probablemente, Pilar Trenas], 1977). En la primera página, se presentan cuatro imágenes de Ross masculinizada como Ursula Alejandra Nicholson, su personaje en el filme, con pelo corto y engominado, camisa blanca, corbata, tirantes, e incluso grandes gafas de sol y un cigarrillo en una, curiosamente la más grande, aquella en la que tiene una pose más seria y agresiva. Así, Ross queda asociada visualmente, de forma explícita, con la masculinidad y, de forma implícita, con su personaje previo de La Raulito por el que es conocida. Algunas de estas imágenes serían utilizadas recurrentemente por *ABC* en años posteriores para ilustrar noticias relacionadas con Ross, como si fuera indisoluble de la actriz su apariencia masculina, para activar de la forma más rápida posible los mecanismos de reconocimiento del público lector (el cual, se deduce, la identificaría con inmediatez como la actriz que, anómalamente, se hizo popular en España travestida de hombre)<sup>12</sup>.

En la segunda imagen del reportaje citado, Ross aparece con su aspecto masculino, con largos pantalones negros (pero con tacones), echada cómodamente sobre un sofá con forma de zanahoria gigante, aparentemente dominando a un José Sacristán que está con el cuerpo recogido y con cara de contrariedad. Sin embargo, en la última imagen del reportaje, el público ya puede ver a Ross en primer plano, con su pelo corto sin engominar y con sus hombros al descubierto, dándole una apariencia más “femenina”. El texto incide en la idea de transformación y de “vuelta a la normalidad”: “de repente, cuando la gomina desaparece de sus cabellos, cuando el vestido veraniego y casi infantil, sustituye al pantalón y la corbata; cuando su rostro vuelve al estado natural, después de lavarlo con agua y jabón [...] eriza nuestros cabellos” (P. T., 1977). Después, el o la periodista, que ya ha apuntado lo “natural” del desprendimiento de su masculinidad, vuelve a insistir a mitad de la entrevista: “Ahora ha desaparecido la gomina de su cabello. Se ha lavado el pelo y busca un secador, que no hay y es sustituido por el sol. Acaba de aparecer otra Marilina” (P. T., 1977).

En otra publicación de la época, el texto es todavía más explícito en sus asunciones ideológicas: “Marilina Ross no se ha dejado “comer la moral” por la

12. Véanse, entre otras piezas, Personajes, 1979; Marilina Ross, 1980; Machaty, 1980; Reposición, 1982; Televisión, 1983.

Raulito, el extraño personaje que encarna por segunda vez en la pantalla. En cuanto oscurece, “zas” Marilina se lanza a la vorágine de Madrid la nuit para echarse unos bailes. Eso sí, toda ella muy femenina para que no digan. No tenemos nada que objetar al conjunto... salvo el turbante. Alguien debió aconsejarle bastante mal”<sup>13</sup>. En la fotografía que el texto comenta, Ross aparece con blusa y falda larga bailando y sonriendo con un chico. Así, en la pieza escrita se enfatiza la “feminidad normal” que la actriz tiene más allá del “extraño” personaje de La Raulito, pero se cuestiona su capacidad “femenina” de arreglarse adecuadamente e incluso se da por hecho que ella no eligió su propia ropa...

La asociación de Ross con La Raulito, casi como si este fuera su apodo, trascendió el ámbito de la prensa, como puede comprobarse, por ejemplo, en su aparición en el programa de televisión *Estudio abierto* (TVE-2), cuando Ross regresó a España en 1984 para promocionar su disco *Soles*: el presentador José María Íñigo hace explícito a la actriz-cantante que, al comentar con las personas de su entorno que ella acudiría al programa, estas le preguntaban “¿La Raulito?” para identificarla, inmediatamente vinculándola con el personaje como elemento más reconocible que el propio nombre de la actriz<sup>14</sup>.

#### 6.—Desnudando a “La Raulito” en cine y prensa

En relación con lo expuesto, resulta llamativo que, de las cinco películas que Ross realizó en España más allá de *La Raulito en libertad*, Ross aparezca, en mayor o menor medida, desnuda en tres. La cuestión del desnudo en la cultura española de la Transición es controvertida y resulta ambivalente, como se ha indicado: por un lado, resulta un símbolo de libertad tras décadas de represión sexual y censura durante el franquismo; por otro lado, es un mecanismo de explotación económica, pues los cuerpos de numerosas mujeres se utilizaron para obtener beneficios por parte de múltiples productores de cine, con frecuencia en películas de bajos presupuestos, donde el desnudo funcionaba como reclamo comercial y como fuente de placer para la mirada masculina heterosexual. En torno a Ross, existe cierto deseo de ver o desentrañar la feminidad oculta de la actriz tras el peso de la imagen *queer* de La Raulito, también en cuanto a su desnudez. Esto resulta ya claro en su primer papel en España, *Parranda*, donde apenas interviene en cuatro escenas. En la segunda, su personaje, Socorrito, amamanta a un niño de juguete: así, se muestra uno de los pechos de la actriz. En la cuarta, es violada por uno

13. Recorte de revista no identificada encontrado en la web Todocolección (<https://www.todocoleccion.net/coleccionismo-revistas-periodicos/rocio-durcal-barbara-rey-marilina-ross-gloria-estrada-massiel~x105141079>; consultada por última vez el 10 de mayo de 2022).

14. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Cx6eqZ4BCzk> (consultado por última vez el 10 de mayo de 2022).

de los protagonistas, quedando Ross desnuda salvo por unas pequeñas bragas. El director, Gonzalo Suárez, filma además la violación a cámara lenta, espectacularizando el momento y permitiendo una visualización más detallada de la violencia sexual contra el personaje de Ross quien, en uno de los planos, llega a aparecer con el rostro invisible por las sombras mientras sus pechos quedan perfectamente iluminados, delatando involuntariamente qué interesa más al director del cuerpo de la actriz. Más tarde, en *Soldados*, Ross interpreta a una prostituta, uno de los papeles más recurrentes para las mujeres en el cine de la Transición, como ha señalado Castro (2009: 274-289), reapareciendo desnuda en una larga escena de sexo final. Ambos ejemplos permiten constatar cómo, más allá del cine comercial de la época, en el cine de autor también había una clara presencia de la *male gaze*, que promocionaba la objetificación de las mujeres como fuente de placer visual, mientras que se proponía una mayor identificación del público con personajes masculinos y con sus miradas de deseo.

Su desnudo en *Al servicio de la mujer española* ofrece una mayor ambivalencia, pues tiene lugar durante el proceso de cuestionamiento que su personaje hace de sus viejos valores patriarcales heredados de la educación franquista: juega con su cuerpo y se divierte mirándose al espejo mientras se desnuda. La escena admite una lectura conservadora: el cuerpo de Ross se presenta para el disfrute de la mirada masculina heterosexual en un contexto de destape; pero también más feminista: frente a la represión heredada, su personaje se reconcilia con su propio cuerpo y su sexualidad, en sintonía con las ideas promovidas desde el movimiento feminista de la época (véase Nash, 2014). Como apuntaba, la película promueve una mayor focalización en el personaje femenino de los dos coprotagonistas, como invitando al público a empatizar con sus redescubrimientos. En todo caso, a pesar del potencial feminismo de la escena, esta puede relacionarse con las ideas de Martín Morán y Díaz López sobre cómo el cine de la “tercera vía” (aquel que intentaba conciliar la voluntad discursiva y las ambiciones estéticas con el gusto popular y/o las convenciones de género, mediante distintos grados de hibridación) jugó ambivalentemente con el desnudo femenino, sinónimo de libertad, pero también oportunidad para la *male gaze* (2005: 186-193).

De hecho, siguiendo con estas consideraciones, cabe agregar que la última película de Ross en España, *El hombre de moda*, es un claro ejemplo del androcentrismo de buena parte del cine de autor de entonces. El relato está focalizado en un hombre, maduro profesor de literatura en un instituto solo para mujeres, que desea rehacer su vida tras ser abandonado por su esposa; para rehacerla, tendrá una aventura con una de sus alumnas (Ross), pero la abandona por considerarla demasiado transgresora (se prostituyó una vez acuciada por necesidades económicas y tuvo una relación incestuosa con su hermano). Sin embargo, después tiene diversas relaciones sexuales con mujeres, que ocupan el rol de sustitutos intercambiables de su ausente mujer. Si bien aquí Ross no aparece desnuda, sí se asocian con ella extranjería y transgresión sexual y es presentada claramente como el objeto de

una clásica fantasía patriarcal, la del hombre intelectualmente poderoso y una mujer más joven y con menos conocimiento que aprende de él mientras se le entrega sexualmente. A pesar de todo, la ambigüedad del desenlace deja entrever cierto espacio para la crítica de la visión androcéntrica de su protagonista: profesor y alumna se reencuentran años después y ella, mujer independiente, ha rehecho su vida, ahora estudiando en la universidad.

Martín Morán y Díaz López han señalado el predominio de una mirada androcéntrica en los medios de comunicación populares durante la Transición, presente, además de en el cine, en el ámbito de las revistas (2005: 193-200). En este sentido, y a pesar de ser una actriz reconocida y prestigiosa en la época, resulta llamativa la inclusión de Marilina Ross en la revista erótica *LIB* en febrero de 1979 (número 120), con un reportaje fotográfico compuesto por diversos fotogramas de la película *Soldados* en los que aparece desnuda, recogiendo instantes en los que la visibilidad de su cuerpo es mayor y con distintas perspectivas (de forma frontal, lateral o trasera, como inspeccionado su cuerpo de la forma más completa posible; véase Marilina Ross, 1979). El titular asocia de nuevo a la actriz con su anterior personaje: “Marilina Ross: ‘La Raulito’ se va a la guerra”, vendiendo explícitamente la posibilidad de ver a la actriz que interpretó al enigmático personaje de La Raulito despojada de su apariencia masculina, desvelando qué había oculto bajo su aspecto desconcertante según las convenciones de género tradicionales. El titular es variado de forma capciosa para la portada de la publicación: “Marilina Ross desnuda: ‘La Raulito’ quiere guerra”, como si la actriz estuviera buscando sexo con hombres en esta publicación.

Otro ejemplo puede encontrarse en la revista *Interviú* en julio de 1981, cuando Ross ya llevaba bastantes meses fuera de España (número 269). Precisamente, *Interviú* fue la que más destacó y duró en el tiempo, causando mayor impacto social con sus portadas y reportajes fotográficos donde aparecían celebridades desnudas, algunas estrellas durante el franquismo, como Marisol (Rincón, 2014, 297-298). La publicación incluye un pasaje llamado “especial verano” con fotografías realizadas a escondidas de mujeres famosas desnudas. Aquí se ofrece a “<<la Raulito>> por detrás” (*Interviú*-especial verano, 1981). La revista dedica luego dos páginas específicas a Ross: en sus imágenes, esta toma el sol en una playa con otra mujer y mira con incomodidad a la cámara descubriendo que está siendo fotografiada; finalmente, se incluye un desnudo integral frontal de la actriz. Tras el titular “Rau... rau... ¡Raulito!”, que borra una vez más la diferencia entre intérprete y personaje, llega un cruel subtítulo: “Ya nadie la persigue, salvo nuestro objetivo” (Rau... rau..., 1981). Como en otros textos aquí citados, junto a una evocación de la imagen masculina de la estrella derivada de su famoso personaje (“una muchacha que quería ser muchacho [... pero] Nunca lo consiguió”), se revela una vez más su “feminidad oculta” para disfrute de los lectores de la revista: “Vean ustedes que ‘La Raulito’ es una auténtica mujer. Hecha y tumbada. Al sol que calienta y broncea. El símbolo de una sociedad decadente y deshumanizada es de carne...” (Rau...

rau..., 1981). El cuerpo de Ross (en realidad, el de su popular y no-convencional personaje, dado que las menciones a este preceden y abundan más que las de su nombre) es presentado como un trofeo para el consumo masculino y como prueba definitiva de que es una mujer: “Estas fotografías, deseadas por el público argentino [...] trataron de ser destruidas porque muchas razones sociológicas del gobierno de Buenos Aires así lo consideraban necesario. [...] Así es “La Raulito” [...]. Porque es mujer. Veán...” (Rau... rau..., 1981). Queda clara en el texto la idea de que la actriz está amortizada en España y que, por ello, da igual sacarla desnuda contra su voluntad. Por tanto, aunque el desnudo femenino en la cultura de la Transición fuera leído en la época como sinónimo de liberación sexual y una forma de homologación con los valores culturales de otros países occidentales democráticos frente a la represión de libertades de la dictadura, especialmente las sexuales, un reportaje como este poco parece más allá de una burda exposición al escrutinio público androcéntrico, además involuntaria por parte de Ross, del cuerpo de una mujer que transgredió diversas normas de género en la España de la Transición.

### 7.—Conclusiones

Tras años de duro exilio y una sucesión de papeles en el cine de autor español que apenas ofrecían posibilidades de desarrollo a su talento como actriz, Marilina Ross acabó volviendo a Argentina y empezando una nueva carrera como cantautora. En diversas entrevistas, Ross enfatizaría que no acabó de sentirse a gusto en España y que su crisis personal en el exilio propiciaría su deseo de empezar de nuevo en Argentina, a pesar de seguir en el poder allí un régimen dictatorial (véanse Moncalvillo, 1981; Castelar, 1985; o Grinberg, 1992). Allí, se convertiría en una pionera dentro del rock nacional argentino, como mujer y como icono *queer*, como ha señalado Blázquez (2018). La imagen *queer* de Ross se iría consolidando con el paso de los años en Argentina, llegando incluso a formalizar su matrimonio con otra mujer, Patricia Rincci, en 2013. Ross prolongaría así en Argentina su estrellato *queer* ya iniciado con *La Raulito* en 1974, aunque sus relaciones transnacionales con España se disiparían con el paso de los años, quedando bastante olvidada en este país. Como artista y como persona, sus años de exilio y la crisis existencial que acarrearían propiciarían su reinención personal y estelar, como cantautora y como mujer abiertamente *queer*, que no interpreta personajes ideados por otros creadores, sino que canta sus experiencias, sentimientos y visiones del mundo con sus propias palabras.

El análisis de su estrellato en España durante la Transición a la democracia ha evidenciado abundantes tensiones y contradicciones en relación con el encaje de Ross en el marco discursivo y cultural español. En primer lugar, el análisis de la recepción de *La Raulito* evidencia que el impacto popular que la película tuvo se debió en buena medida a los vínculos que las audiencias españolas establecieron



con su protagonista y su narrativa, caracterizada por el deseo de libertad frente a convenciones e instituciones represoras. Sin embargo, la anómala imagen masculinizada del cuerpo de Ross y su no asociación explícita del personaje con categorías identitarias de disensión de género y sexual contrastaron enormemente con las formas de representar el cuerpo femenino de la época y generaron abundantes ansiedades que se reflejaron en su posterior tratamiento mediático en España. Por un lado, esto se observa en una sucesión de papeles artísticos (principalmente, en cine, pero también en televisión y en teatro) que presentan a Ross ligada a nociones de masculinidad, transformación y extranjería, y que con frecuencia denotan miradas androcéntricas de sus creadores (a veces, marcadamente machistas y homófobas), a pesar de trabajar Ross en producciones con ciertas ambiciones artísticas e intelectuales que se alejan de lo más puramente comercial. Por otro lado, tanto en sus películas como en la prensa se aprecia una cierta fijación por desnudar a la actriz, en términos físicos o, al menos, psicológicos, para restaurar de alguna forma las certidumbres patriarcales que piensan las relaciones de sexo y género de forma binaria y que su imagen había desafiado o todavía desafiaba. Elocuentemente, sus años de exilio supondrían también un revulsivo para la propia Ross, como mujer y como artista, negándose a aceptar el orden patriarcal dominante que el marco español imponía para regresar a Argentina, aun a riesgo de su propia vida: allí se reinventaría como una cantautora que canta sus propias historias, vivencias y emociones, sin el dominio de la mediación creativa masculina tan presente en el cine, sorteando también los imperativos heterosexistas tradicionales y convirtiéndose no solo en una pionera del rock argentino sino también en un referente de visibilidad lésbico y bisexual.

#### 8.—Referencias bibliográficas y hemerográficas

- ALFEO, Juan Carlos (2005): “Haciendo estudios culturales. La homosexualidad como metáfora de libertad en el cine de la Transición”. En LOZANO AGUILAR, Arturo y PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.): *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 201-218.
- ASENJO CONDE, David (2017): “Límites visuales entre normatividad y diversidad. Una panorámica de representaciones filmicas de androginia, disfraz sexual, trans e intersexualidad en Occidente”. *Prisma Social*, 2, 57-82.
- BENSHOFF, Harry M. y GRIFFIN, Sean (2006): *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
- BERGER, John (1972): *Ways of Seeing*. London, British Broadcasting Corporation, Penguin Books.
- BLÁZQUEZ, Gustavo Alejandro (2018): “‘Con los hombres nunca pude’: las mujeres como artistas durante las primeras décadas del ‘rock nacional’ en Argentina”. *Descentrada*, 2-1, 1-17.
- CASTELAR, Diana (1985, 8 diciembre): “Lo que nos queda es remar, remar con fuerza”. *Clarín*.
- CASTRO, Amanda (2009): *La representación de la mujer en el cine español de la Transición*. Oviedo, KRK.
- CILLER, Carmen y PALACIO, Manuel (2011): “Cecilia Roth en España (1976-1985)”. *Signa*, 20, 335-358.

- CILLER, Carmen y MEJÓN, Ana (2022): “La influencia de las escuelas de interpretación argentinas en España”. En CERDÁN, Jostetxo y FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (eds.): *Imaginario digital en los cines hispánicos: historias de pertenencia y desarraigo*. Berna, Peter Lang, en prensa.
- COLON, A. (1976, 4 marzo): “La Raulito”. *ABC Sevilla*.
- DYER, Richard (1993): *The Matter of Images: Essays of Representations*. New York, Routledge.
- DYER, Richard (1998 [1979]): *Stars*. London, British Film Institute.
- EFE (1975, 4 noviembre): “Marilina Ross: España y ‘La Raulito’”. *ABC Sevilla*.
- ELENA, Alberto (2005a): “Latinoamericanos en el cine español: los nuevos flujos migratorios, 1975-2005”. *Secuencias. Revista de historia del cine*, 22, 107-133.
- ELENA, Alberto (2005b): “Cruces de destinos: intercambios cinematográficos entre España y América Latina”. En CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (eds.): *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000)*. A Coruña, Vía Láctea editorial, 332-376.
- ESPAÑA. Claudio (2005): “La nueva democracia”. En ESPAÑA, Claudio (dir. gral.): *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983 II*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 582-601.
- FIGUERAS, Jaume (2011): “Actrices argentinas en el cine español”. En RAMÓN JARNE, Ricardo (dir.): *Imágenes compartidas: Cine argentino-Cine español*. Buenos Aires, Centro Cultural de España en Buenos Aires, 218-233.
- GONZÁLEZ ACEVEDO, Juan Carlos (2005): *Ché, qué bueno que vinisteis. El cine argentino que cruzó el charco*. Barcelona, Dièresis.
- GRINBERG, Miguel (1992, 2 agosto): “Marilina Ross. La aventura de cantar”. *Nueva*. “Entreviú-especial verano”. (1981). *Entreviú*, 269, 74.
- GUARINOS, Virginia (2008): “Mujer en Constitución: la mujer española en el cine de la Transición”. *Quaderns de cine*, 2, 51-62.
- HALBERSTAM, Judith (2008 [1998]): *Masculinidad femenina*. Madrid, Egales.
- HORAK, Laura (2016): *Girls Will Be Boys: Cross-Dressed Women, Lesbians, and American Cinema, 1908-1934*. New Brunswick, New Jersey, London, Rutgers University Press.
- IBÁÑEZ, Juan Carlos (2016): *Cine, televisión y cambio social en España*. Madrid, Síntesis.
- KING, Geoff (2002): *Film Comedy*. London, Wallflower.
- MACHATY, G. (1980, 14 noviembre): “Méndez-Leite presenta su <<ópera prima>>”. *ABC*. “Marilina Ross: <<La Raulito>> se va a la guerra”. (1979, 6 febrero). *LIB*, 120.
- “Marilina Ross, de la Raulito a la Milonga”. (1980, 1 julio). *ABC*.
- MARTÍN MORÁN, Ana y DÍAZ LÓPEZ, Marina (2005): “Haciendo estudios culturales: la asignatura de las fulanitas. Mujer e imaginario masculino pensado a través de dos estrellas femeninas del cine de la Transición”. En LOZANO AGUILAR, Arturo y PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.): *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*. Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 181-200.
- MARTÍN PEÑA, Fernando (2012): *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires, Biblos.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Natalia (2011): Modelos de masculinidad en el cine de la Transición: José Sacristán. *Icono 14*, 9-3, 275-293.
- MELERO, Alejandro (2010): *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid, Notorious.
- MELO, Adrián (2015): “Las viejas travestis y otras infamias. Imágenes cinematográficas de los y las travestis en la Argentina del siglo xx (1933-1999)”. En PERALTA, Jorge Luis y MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (coords.): *Memorias, identidades y experiencias trans: (in)visibilidades entre Argentina y España*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 117-132.
- MIRA, Alberto (2008): *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine*. Madrid, Egales.
- MONCALVILLO, Mona (1981): “Marilina Ross”. *Humor*, 50, 55-61.

- MULVEY, Laura (1975): "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, 16-3, 6-18.
- NASH, Mary (2014): "Nuevas mujeres de la Transición. Arquetipos y feminismo". En NASH, Mary (coord.): *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*. Madrid, Alianza, 189-216.
- OLIVERA, Guillermo (2012). "Entre lo innombrable y lo enunciable: visibilidades y espacialidades LGBT en el cine argentino (1960-1991)". *DeSignis*, 19, 99-111.
- ORTEGA, J. M. (1977, 20 julio): "Marilina Ross, una Raulito en libertad". *Blanco y Negro*. "Personajes". (1979, 23 de septiembre). *ABC*.
- P. T. (1977, 2 octubre): "Marilina Ross. Antes y después de 'La Raulito'". *ABC*.
- "Rau... rau... ¡Raulito!" (1981). *Interviú*, 269, 78-79.
- "Reposición de <<Pígalión>>, de Bernard Shaw". (1982, 4 abril). *ABC*.
- "Televisión". (1983, 11 febrero). *ABC*.
- PÉREZ RUBIO, Pablo y HERNÁNDEZ RUIZ, Javier (2005): "Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la transición española (1973-1983)". En CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio y ZUNZUNEGUI, Santos (eds.): *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000)*. A Coruña, Vía Láctea editorial, 178-253.
- PHILLIPS, John (2006): *Transgender on Screen*. Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan.
- PLATERO MÉNDEZ, Raquel (Lucas) (2012): "Su gran placer es usar calzoncillos y calcetines: la represión de la masculinidad femenina bajo la dictadura". En OSBORNE, Raquel (ed.): *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad 1930-1980*. Madrid, Fundamentos, 175-190.
- RINCÓN, Aintzane (2014). *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Universidad de Santiago de Compostela.
- RUSSO, Vito (1987 [1981]): *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. New York, Harper & Row.
- TORREIRO, Casimiro (2009 [1995]): "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)". En GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro: *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 341-398.
- TRENAS, Pilar (1975, 21 septiembre): "La película argentina <<La Raulito>> merecería haber entrado a concurso". *ABC*.
- TRENAS, Pilar (1977, 20 abril): "Una fiesta en Prensa Española". *Blanco y Negro*.
- VIEITES, Mary y CASAS, Quim (2011): "Ross, Marilina [María Celina Parrondo Villarino]". En HEREDERO, Carlos F., RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo, GIROUD, Iván y BÉNARD DA COSTA, João (dirs.): *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América* (Tomo 7). Madrid, Sociedad general de Autores y Editores, 553-554.

