

SIGNA



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

2011

20

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA,
TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS.
DEPARTAMENTOS DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA Y FILOLOGÍA FRANCESA

UNED



CECILIA ROTH EN ESPAÑA (1976-1985)¹

CECILIA ROTH IN SPAIN (1976-1985)

Carmen SÉLLER y Manuel PALACIO

Universidad Carlos III (Madrid)
mciller@hum.uc3m.es y jpalacio@hum.uc3m.es

Resumen: Este trabajo se centra en los inicios de la carrera cinematográfica de la actriz argentina Cecilia Roth en España (1976-1985), que coincide con el exilio argentino durante la dictadura. El análisis de los trabajos cinematográficos en los que participa durante la España de la Transición a la democracia, permite reflexionar sobre los imaginarios fílmicos en lo referente a la relación de lo español con la otredad y con las nuevas representaciones sobre la mujer.

Abstract: This essay focuses on the early film career of the Argentinian actress Cecilia Roth in Spain (1976-1985) part of which coincided with the dictatorship of Jorge Videla in Argentina and with the Argentine exile in Spain.

¹ Este trabajo se ha realizado en el ámbito y con la ayuda del proyecto CSO2009-09291, «Los medios audiovisuales en la Transición Española (1975-1985): las imágenes del cambio democrático», otorgado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Dirección General de Investigación.

The analysis of the films in which the actress participates from the Spanish Transition to democracy, enables one to assess new film imaginary in terms of the relationship between spanishness and the other as well as the emerging representations of gender.

Palabras clave: Transición española. Representación. Mujer. Exilio argentino.

Key Words: Spanish Transition. Representation. Gender. Argentine exile.

El 20 de febrero de 2009 el Gobierno de España concedió la Medalla al Mérito de las Bellas Artes del Ministerio de Cultura a Cecilia Rotenberg Roth, (sic), su apellido es sin h final, conocida como Cecilia Roth. La Medalla tiene más de cuarenta años de antigüedad y está básicamente concebida para distinguir a personas o entidades que destaquen en el campo de la creación artística o cultural (cine, teatro, danza, música clásica o popular, artes plásticas o literatura) y aun de otros ámbitos culturalmente menos consolidados (toros, gastronomía o diseño). Cada año se concede a unas dos docenas de personas físicas e instituciones, casi todas ellas de origen español; sin embargo, en los últimos años alguno de los elegidos es ciudadano de otro país. Éste es el caso de Cecilia Roth, pues al margen de haberse acogido a la que en tiempos eran laxas políticas administrativas para la concesión de la doble nacionalidad, parece evidente que en el espacio público español es percibida como argentina. Así, Cecilia Roth se convierte en la primera actriz, de origen argentino, a la que le es concedida la Medalla, aspecto que nos resulta interesante y que puede dar lugar a algunas reflexiones y comentarios. El desconocido redactor de la nota explicativa del galardón, que obviamente hace suya en su presentación pública el gobierno español, escribe:

Cecilia Roth. Actriz (Buenos Aires 1958). Hija de un escritor y periodista de origen ucraniano y de una cantante chilena, los orígenes de Cecilia Roth ya denotaban un cosmopolitismo que influiría en su trayectoria como actriz. Iniciada en este trabajo con tan sólo dieciocho años en Argentina, desde 1980 alterna su labor en este país con la que desarrolla en España, protagonizando películas para Pedro Almodóvar, como Laberinto de pasiones, Entre tinieblas y, muy señaladamente, Todo sobre mi madre en 1999, por la que obtuvo su segundo Goya a la Mejor Interpretación Femenina Protagonista, dos años después de que lo lograra por Martín (Hache), de Adolfo Aristaráin. Intérprete de gran versatilidad, igualmente dotada para el drama que para la comedia, otros trabajos

suys de gran resonancia han sido en las películas Un lugar en el mundo, Segunda piel, o El nido vacío, entre otras». http://www.lamoncloa.es/ConsejodeMinistros/Referencias/_2009/refc20090220.htm#MedallasOro (consultado el 24 de junio de 2010).

Es necesaria, aunque sea minúscula, una pequeña exégesis del texto. Obviamos los errores menores y el tufillo cateto que le hace omitir otros premios conseguidos por Cecilia Roth, como son dos Cándor de Plata en Argentina y el de mejor actriz en los Premios del Cine Europeos, para concluir que el fundamento central de la Medalla parece encontrarse en sus colaboraciones con Pedro Almodóvar, tamizadas con unos ribetes de un cosmopolitismo basado tanto en la cierta transnacionalidad familiar, como en su práctica profesional encabalgada entre las industrias española y argentina.

Puede que en el lenguaje oficial sea necesario el esquematismo. Nosotros aquí queremos profundizar en aspectos que dan razón de los personajes de los trabajos fílmicos en los que participa Cecilia Roth durante su primera estancia en España, lo que permite analizar las propuestas ideológicas y políticas que se activan en esas películas sobre la representación de la mujer.

Este trabajo se centra en el inicio de la carrera cinematográfica de Cecilia Roth. Unos comienzos que, desde nuestro interés, se desarrollaron entre el año de su llegada a España, en agosto de 1976, y su vuelta a Argentina en 1985. Previamente había intervenido en un breve papel en un film en Argentina (*No toquen a la nena*, de Juan Jose Jusid, 1975) y ya con la residencia fijada en España retorna unas semanas a finales de 1976, para participar en el rodaje de un segundo largometraje que se estrenará en 1977 (*Crecer de golpe*, de Sergio Renan). En esos nueve años *españoles*, Cecilia Roth trabaja, a razón de unos dos largometrajes por año, en diecisiete films², cantidad no muy alejada de los otros veintiocho que completan su filmografía en los treinta y cinco años que van desde 1985 hasta el 2010. Las interpretaciones que hace son de muy diversa magnitud: desde brevísimas apariciones a papeles protagonistas. Parece incontestable que en ese tiempo Cecilia Roth, como otros actores y actrices llegados de América, busca arraigarse en la

² *De fresa, limón y menta*, Miguel Ángel Díez, 1977; *La familia bien, gracias*, Pedro Masó, 1979; *Las verdes praderas*, José Luis Garcí, 1979; *El curso que amamos a Kim Novak*, Juan J. Porto, 1979; *Arrebato*, Iván Zulueta, 1979; *Cuentos Eróticos*, Fernando Colomo, 1979; *Pepi, Lucy, Boom y otras chicas del montón*, Pedro Almodóvar, 1981; *Pepe no me des tormento*, José M. Gutiérrez Santos, 1981; *Trágala, perro*, Antonio Artero, 1981; *Best Seller. La mejor venta*, Íñigo Botas, 1981; *Laberinto de pasiones*, Pedro Almodóvar, 1982; *Una pequeña movida*, Vicente Sáinz, 1982; *Todo va mal*, Emilio Martínez Lázaro, 1984; *El señor Galíndez*, Rodolfo Khun, 1984; *El jardín secreto*, Carlos Suárez, 1984; *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, Pedro Almodóvar, 1984.

industria cinematográfica de la España de la transición democrática; igual de evidente es que, vista su trayectoria posterior, no lo consigue.

Además, Cecilia Roth intenta, como cualquier exiliado, recomponer la vida que se les niega en el lugar de origen y que les obliga a construir nuevas identidades. Rememorando sus primeros días en Madrid ha comentado: «Recuerdo haber llorado toda la noche pegada a la almohada, pero por la mañana me dije a mí misma: “Ceci, basta ya de llorar. Hay que inventarse aquí una historia nueva”. Tengo conciencia absoluta de haber dicho eso» (Guerra *et alii*, 1998: 29). Desde la atalaya de la contemporaneidad, y fijándonos en la drástica huida en la que se convierte su salida de España en 1985, también se podría afirmar que Cecilia Roth no puede centrar un proyecto hispano de vida, rompe con en ese espacio construido que supone la identidad del exiliado y retorna a bases identitarias argentinas.

Nuestro artículo parte de la hipótesis de que en la España de la Transición todavía eran muy visibles las huellas del siniestro franquismo, y por ello una mujer argentina debía luchar a contracorriente para sobreponerse a un espacio cultural y público tan cerrado y androcéntrico como el español de la época. En aquellos tiempos de la transición democrática, en los que se están fraguando las nuevas identidades y el nuevo ordenamiento de valores, el recorrido vital y el análisis de algunos de los iniciales trabajos fílmicos de Cecilia Roth nos permiten juzgar los pesos que lastraban el crecimiento de las culturas democráticas, tanto en lo referente a la relación del español con el *otro* extranjero como en relación con las nuevas representaciones fílmicas de inéditos imaginarios sobre la mujer.

1. IDENTIDADES CULTURALES: ARGENTINOS EN ESPAÑA

A pesar de contar con una lengua común, una historia entrelazada y multitud de lazos comerciales, culturales y económicos, lo cierto es que no existen muchos estudios sobre la forma en que se cruzan las identidades culturales entre España y Argentina. Si nos centraremos en las miradas y representaciones que sobre el *otro* emanan de las imágenes del cine, no hay estudios sobre los estereotipos de *lo argentino* en el cine español, tal vez porque la dictadura del general Francisco Franco (1936-1975) nos ha transmitido a todos un cierto síndrome de ciudadela. O quizás, porque, en años posteriores, el país que en el tiempo de la transición democrática inventa el vocablo *sudaca*, para humillar o defenderse de la llegada de exiliados latinoamericanos, parece claro que posee dificultades muy serias de relación con

el *otro* extranjero iberoamericano (también con el europeo, pero ésa es otra historia).

Hasta la aparición de los programas de cooperación como el Ibermedia, las industrias argentina y española han estado poco imbricadas. Si habláramos de las coproducciones, como una manera de mezclar lo propio y lo ajeno, deberíamos concluir que la interrelación económica no ha sido muy boyante a lo largo de la historia. Alberto Elena indica que existen 39 coproducciones hispano-argentinas desde 1951 hasta 1970 y sólo 12 en los años setenta y ochenta (57, respectivamente, según las décadas); es decir, que, desde 1950 hasta 1989, apenas hay una película coproducida al año de promedio; cifras muy alejadas de las que en España se alcanzan con otras cinematografías europeas o con México. En cuyo caso existen 107 coproducciones hispano-mexicanas entre 1951 y 1980 (Elena, 2009: 295).

En lo referente al intercambio de personas, y centrándonos exclusivamente en la llegada de argentinos a España, las iniciales mixturas se producen cuando en los años cincuenta llegan los primeros exiliados que salen de Argentina huyendo, bien de los efectos del golpe militar que derriba al presidente Juan Domingo Perón, bien de las políticas restrictivas de libertad que implementa éste. En esa primera ola de emigrantes y exiliados encontramos, por ejemplo, a los directores Luis César Amadori, León Klimovsky o a la actriz Analia Gadé. En general, las condiciones de trabajo no eran favorables para los argentinos, pues el Sindicato Nacional del Espectáculo franquista exigía permisos especiales para poder trabajar, por lo que muchos profesionales optaron por pedir la doble nacionalidad, una práctica que ha continuado hasta las épocas más recientes.

Una nueva fase se abrirá en los años setenta del siglo pasado. En España, el régimen franquista, que había accedido al poder tras una sublevación militar y se había mantenido en él con el uso de una meticulosa y feroz represión de toda disidencia, había iniciado su descomposición, incapaz de dar respuestas a los procesos de modernización social y a las ansias de libertad individual que exigían los españoles. En Argentina, tras la experiencia de protestas obreras con ribetes insurreccionales en la ciudad de Córdoba (mayo de 1969) y las represiones posteriores ejercidas por las diversas dictaduras militares que detentarán el poder hasta 1973, se inicia una situación de enfrentamiento social que algunos catalogan de pre-revolucionaria. La tendencia revolucionaria del peronismo con fuerte presencia en los movimientos juveniles está dispuesta a impulsar con las armas una revolución nacional y socialista. La aparición pública de la organización terrorista Alianza Anti-

comunista Argentina, conocida como la Triple A, en noviembre de 1973, supuso un salto cualitativo en los procelosos caminos de la violencia política en Argentina. Como se sabe, desde el estado argentino, gobernado en ese tiempo por la derecha peronista, se organiza un entramado de guerra sucia contra los elementos revolucionarios y en especial contra la izquierda peronista (Montoneros). Hay atestiguados más de mil acciones y cientos de asesinatos por la Triple A en los dos años y medio, que van, desde sus primeros atentados hasta su desaparición, tras el golpe militar del 24 de marzo de 1976.

La actividad criminal de la triple A se completaba con prácticas intimidatorias dirigidas a sectores profesionales con cierta repercusión en el espacio público —como los trabajadores de las industrias del espectáculo—; así, se hicieron frecuentes las bombas en los teatros y la publicación de listas de artistas conminados a abandonar el país bajo amenaza de muerte. Héctor Alterio ha descrito el impacto personal que sufrió al recibir la amenaza; el actor, ahora hispano-argentino, recibió la noticia cuando se encontraba en el Festival de Cine de San Sebastián, presentando *La tregua*, aquella película que adaptaba un relato de Mario Benedetti, que fue dirigida por Sergio Renán en 1974 y que hizo descubrir al público español un nuevo cine argentino que se presentaba en las pantallas peninsulares doblado... al castellano (de España). En sus palabras:

En plena euforia de mi debut en el festival me entero por teléfono de la amenaza. No había ningún antecedente para saber si aquello iba a ser verdad o mentira. En la lista figuraban Horacio Guarany, Nacha Guevara, Norman Brisky y Luis Brandoni. Todos decidimos salir del país [...]. Pensé que podía durar poco. Y no sólo lo pensé, sino que lo decían en Argentina. Pero debido al éxito que tuvo la Triple A con la amenaza nuestra [...]. Mi mujer decide coger a los niños, que eran muy pequeños, y venirse a aquí a vivir conmigo. Y ahí empieza otra situación (González Acevedo, 2005: 62-63).

En pocos años, y sobre todo a partir del golpe de Estado genocida de marzo de 1976, España se fue llenando de actores, actrices y profesionales argentinos. Nos atrevemos a decir que la diáspora cinematográfica o teatral es la mayor acaecida en todo el mundo después de la finalización de la II Guerra Mundial. Por centrarnos en una única muestra, observar lo sucedido con el elenco artístico o técnico de *La tregua* produce vértigo; además de Héctor Alterio, se exiliaron en España Marilina Ross, Luis Brandoni, Cipe Lincovsky, Lautaro Murúa, Luis Politti, Norma Aleandro, Walter Vidarte, Huelga decir que la descapitalización en la industria cinematográfica o teatral argentina fue mayúscula. No está estudiado el impacto de este flujo de profesionales en España. Esta carencia impide conocer las influencias que tu-

vieron la inmigración y el exilio argentino en las industrias españolas. 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.

Tampoco se conocen con exactitud los mecanismos por los que los argentinos que llegaron a España negociaron su crisis de identidad cultural y comenzaron a construir (si es que lo hicieron) nuevas identidades híbridas, utilizando los valores simbólicos de la nueva España democrática. Existe bibliografía sobre el exilio argentino en España (por ejemplo, muchos de los trabajos de Margarita del Olmo, y en especial el de 2007); en ella se repasan aspectos tales como las maneras en que la colonia de exiliados intentó mantener las llamadas redes sociales migratorias, la publicación de revistas propias con elementos de cohesión identitaria y política, y sobre todo, con un comportamiento de lo más compartido frente a hitos contradictorios como el desarrollo del campeonato de fútbol de 1978 (que ganó el combinado argentino) o la guerra de las Malvinas de 1982 (cuya derrota militar supuso la desaparición de la dictadura genocida).

Sin embargo, no resulta sencillo reconstruir la vida profesional o los avatares identitarios de los actores o actrices argentinos en España. Algo, poco, puede encontrarse desperdigado en las páginas de *Che, qué bueno que viniste* (González Acevedo, 2005), y también en *Cecilia dice... Conversaciones con Cecilia Roth* (Guerra *et alii*, 1998), única publicación monográfica articulada a partir de una larga entrevista con la actriz. En ésta, Cecilia Roth se nos muestra con las lógicas y comprensibles contradicciones de quien ha padecido el exilio y reelabora sus experiencias vitales quince o veinte años más tarde. Por un lado, la entrevista trasmite el uso que hace de la red social de exiliados para favorecer una cierta cotidianidad (apartamento en donde vive, los primeros contactos con gente del cine, la prolongación de sus cursos de formación actoral); pero, por otro lado, muestra un cierto desapego hacia la colonia: «Tenía una relación nula con la colonia de argentinos... tenía una cosa muy jodida que no entendí hasta años después y es que me dolía tanto el exilio, que no soportaba la Argentina. Tenía un enorme resentimiento y no quería saber nada de los argentinos» (Guerra *et alii*, 1998: 64).

Cecilia Roth también nos habla de su posición frente a la guerra de las Malvinas (abril-junio 1982), que como se ha dicho es una de las piedras de toque de los exiliados argentinos:

[...] *La viví con ganas de que ganaran los ingleses. No quiero ser frívola con esto porque hubo muchos jóvenes argentinos que no tenían nada que ver con eso y los mandaron a una muerte segura. Eso me duele mucho. Pero lo que no podía entender es ese país tan ridículo que cuando comenzó el conflicto salió a la calle a vocear a este hijo de la gran puta del General Galtieri. Ya os he dicho que me costó mucho entender la Argentina (Guerra et alii, 1998: 83).*

Dígase, asimismo, para finalizar este apartado, que el Estado español, como justo reconocimiento a las aportaciones de los argentinos al cine y teatro español, además de a Cecilia Roth, ha concedido medallas al mérito de Bellas Artes a Cristina Rota y Ángel Pavlovsky (ambos en 2009).

2. LA FAMILIA ROTEMBERG ROT

El exilio de Cecilia Roth es el de la familia Rotemberg Rot al completo. El 3 de agosto de 1976 llegan a Madrid la madre Dina Rot y los dos hermanos, Cecilia (que acaba de cumplir veinte años) y Ariel (dieciséis años); quince días más tarde lo hará el padre Abrasha Rotemberg. Ninguno de los cuatro poseía una orgánica militancia política; Cecilia recién había acabado sus estudios en el Liceo n.º 1 José Figueroa Alcorta, uno de los institutos históricos de la ciudad de Buenos Aires, que en la actualidad tiene a más de media docena de alumnas desaparecidas. Dina Rot había musicado unos poemas del poeta y escritor Juan Gelman, y tras alguna actuación había provocado el enfado de sectores del ejército (un hijo y la nuera de Gelman se encuentran desaparecidos y se supone que un nieto suyo nació en un centro clandestino de detención). Ariel, por su parte, había tenido algún incidente con la policía por sus actividades musicales. Pero fueron las actividades profesionales del padre, Abrasha, el desencadenante del exilio.

Abrasha Rotemberg era uno de los propietarios del diario *La Opinión*, rotativo de ideario progresista que fue expropiado a sus dueños por los militares en marzo de 1977 y que ha dado lugar a más de un estudio sobre su importante papel en la configuración del espacio público mediático de los procelosos años que anteceden a la dictadura. Junto con Abrasha Rotemberg, los dos propietarios mayoritarios eran Jacobo Timerman, uno de los periodistas más célebres de la historia argentina, y David Graiver, banquero y empresario, más tarde acusado de blanquear dinero de las fechorías de los monotoneros, y que falleció en un accidente de aviación en el mismo mes que la familia Rotemberg Rot se instala en Madrid, lo que ha dado lugar a suspicacias diversas (se ha dicho que lo había asesinado la CIA).

Abrasha Rotemberg ha relatado en un libro autobiográfico (Rotemberg, 2000) las cuitas de *La Opinión*, pero en sus páginas también habla de los motivos del exilio de la familia. A lo que parece, según su testimonio, desde el golpe en marzo de 1976 se dejó llevar por un inasible sentimiento de inseguridad. Narra cómo en el mes de junio un conocido, en un encuentro casual, le espeta sin muchas explicaciones que está en una lista y que lo mejor es irse al exterior con toda la familia (Rotemberg, 2000: 321). Desde poco después del golpe, por la tensión del momento o, como dice Cecilia, por el descubrimiento de que los hijos fumaban porros, toda la familia asiste a sesiones de grupo con un terapeuta que finalmente también concluye: «¿No se dan cuenta del peligro que corren? (Rotemberg, 2000: 330); en julio, una detención pretendidamente casual de Ariel le decide finalmente a la salida de Argentina y en agosto, como se ha dicho, están en Madrid.

La estancia en Madrid se concibe como algo provisional, a la espera de que, como en dictaduras militares anteriores, la situación se vaya normalizando. De hecho, durante todo el año de 1976, Abrasha viaja con regularidad a Argentina para continuar el trabajo en el diario y Cecilia vuelve, asimismo, para rodar su segundo largometraje, basado por cierto en un cuento de Haroldo Conti, quien había desaparecido en mayo de 1976. A la altura de enero de 1977, después de cinco meses en Madrid, Abrasha ve factible la vuelta. El resto de la familia se opone: «Nuestras reflexiones y discusiones familiares fueron extensas, intensas e ineficaces porque el único entusiasmado con la idea del proyecto era yo: tanto Dina como Cecilia y Ariel se oponían y ni siquiera querían considerarlo a pesar de mi insistencia» (Rotemberg, 2000: 363).

En realidad, era una falsa apreciación sobre la realidad política argentina; a finales de febrero el mismo Jacobo Timerman viaja a Madrid con el exclusivo objetivo de comunicar personalmente a su socio y amigo que la vuelta es imposible, que el sector más duro del ejército ha impuesto sus puntos de vista y que va «aniquilar el fantasma del poder judío». Jacobo Timerman será detenido en abril de 1977 y encarcelado durante dos años y medio por la dictadura militar. En esas condiciones, la estancia de la familia en Madrid ya no es provisional, sino definitiva; más aun cuando en abril de ese año se le expropia de sus propiedades en Argentina. Acabáramos, así que era eso: Rotemberg, que se declara agnóstico en el libro, pero que no deja de remarcar repetidamente la filiación cultural en la que se mueven él y sus principales amistades, debe exiliarse por el carácter antisemita de la dictadura genocida.

No hay constancia sobre la influencia que pudo tener en la carrera profesional y en su recorrido personal en España el hecho de que Cecilia Roth pertenezca a la tradición cultural del judaísmo, pero huelga decir que la España de la Transición no es el lugar en el que, una condición de ese tipo, sea llevadera. Cecilia, en el mencionado libro de entrevistas, habla de su formación cultural judía y reproduce una conversación: «En esa época tenía una “manager” muy siniestra que se llamaba Rosa García. Un día me llamó por teléfono y me dijo: “Me he enterado de que eres judía”. Y yo le contesté que sí, que por supuesto. ‘Bueno, pues vamos a tener que hablar porque eso no me lo habías dicho» (Guerra *et alii*, 1998: 37).

3. UNA MUJER EXTRANJERA EN LA ESPAÑA DE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA

En febrero de 1985, Cecilia Roth hace casi nueve años que no ha estado en Argentina. Está pasando un mal momento personal; su carrera profesional —a pesar de que ha trabajado con José Luis Garci (ganador de un Oscar en 1983) y con Emilio Martínez Lázaro (ganador del Oso de Oro en el Festival de Berlín en 1977), y con directores prestigiados como Iván Zulueta, o en ascenso como Pedro Almodóvar o Adolfo Aristarain—, lo cierto es que no avanza a buen ritmo. Va de vacaciones. Una vez allí decide no volver, tardará quince años en volver a rodar en una producción exclusivamente española. Una valoración simple nos diría que, a diferencia de lo que ocurre con su padre, con su madre o con su hermano, la España de la Transición no resulta transitiva con Cecilia Roth. Con relativamente pocas modificaciones, lo ha explicado: «En España había tenido que arraigarme inventándome una historia. Me inventé una española y volví después de una dolorosa historia de amor por sólo 20 días. De repente el perfume de la infancia me embriagó y me devolvió a mí. María Herminia Avellaneda (que era muy amiga de mis padres) me ofreció trabajo, lo que me permitió reconstruirme» (Cecilia Roth, 2002).

¿La historia española de Cecilia Roth es similar a la de otras actrices argentinas que no se arraigaron en la industria española? No pueden establecerse fácilmente comparaciones porque, a diferencia de otros casos, Cecilia Roth comienza de hecho su carrera en España, lo que le permite crear para el cine nacional un estereotipo interpretativo que conecta con los cambios de la Transición y permite hacer visibles realidades prácticamente inéditas en el cine del franquismo, como eran nuevos roles en la representación de la mu-

jer, y su contrapartida, la proliferación de desnudos femeninos simplificada-mente conocida como *el destape*³.

Cecilia Roth tiene que abrirse camino en la España de la transición en su doble condición de mujer y de extranjera. Como mujer es copartícipe privilegiado de cómo las transformaciones sociales de los años sesenta se van permeabilizando en las representaciones del cine español: interpreta a unos personajes dispuestos a abortar, cuando esto es una quimera, a otros sexualmente activos y sin ataduras de pareja, a otros, en fin, que ponen en escena a mujeres con una opción sexual homosexual. Sólo por esa contribución, el cine español debía estar agradecido a Cecilia Roth; aunque tenga que hacerse perdonar las humillaciones varias a las que a veces la sometió, como las que cuenta ella misma:

Me llamaron para hacer una prueba para La muchacha de las bragas de oro. Por cierto, recuerdo que fue muy fuerte porque tenía que hacer la prueba «en pelotas». Toda la prueba la hice desnuda. Hoy, cuando lo recuerdo, alucino con las cosas que tenía que tragar a veces. No recuerdo como se llamaba el productor. Me acuerdo que cuando me vio «en pelotas», me dijo: «¡Anda! Pero si eres rubia natural, no vas teñida». No sé por qué Vicente Aranda dudó de Victoria Abril e hizo pruebas a otras actrices. Éramos unas cinco o seis, entre ellas estaba también Patricia Adriani (Guerra et alii, 1998: 47).

Como extranjera se le amputa parte de su cuerpo como es la voz: en ocasiones, con la disculpa de que el cine español no acepta los acentos que no sean los de Valladolid, directamente se le dobla al castellano; en otras, incluyendo sus intervenciones en películas de autor, le obligan a reducir los modismos argentinos para alcanzar un español casi neutro que para el espectador podría ser de muchos lugares y de ninguno. En casi ninguna película de su producción española interpretará explícitamente a personajes argentinos.

4. VEAMOS LAS PELÍCULAS

Existen trabajos previos que nos han permitido estudiar cómo los personajes femeninos se insertan en un cine comprometido con la renovación

³ En los últimos años de la dictadura, con todo el aparato represor y de censura franquista en pleno funcionamiento, se produjeron y exhibieron películas, cuyas imágenes transmiten una nueva forma de ser y de sentir de los españoles y sobre todo nuevas, aunque todavía muy timoratas, maneras de representar a la mujer.

nacional, tales como el seminal de Ana Martín Morán y Marina Díaz (2004) o el reciente de Amanda Castro García (2009), en los que se apunta a las películas como marcas del momento, o incluso como directrices o inductoras de la vida social en el marco de la Transición política española.

Este trabajo orienta el estudio en una doble vertiente. Por una parte, trabajar sobre el concepto de etnicidad del personaje, en cuanto que propicia la representación de un personaje femenino creíble y muy alejado de los convencionalismos culturales, sociales y sexuales asociados a la realidad española del momento. Por otra, analizar qué tipo de estereotipos de mujer plantean los personajes de estas películas. Bien si se construyen para desprenderse de concepciones ultraconservadoras profundamente arraigadas, o sí, por el contrario, se apunta hacia nuevas representaciones y estereotipos que planteen una renovada identidad y un referente más real y más libre para las mujeres de una sociedad que ya ha iniciado su andadura hacia la democracia.

De los dieciséis títulos en los que trabaja Cecilia Roth durante esta etapa hemos seleccionado para su análisis cinco de ellos, por entender que son los más representativos, tanto por la notable presencia de la actriz en las historias que desarrollan, como por la singularidad en la construcción de los personajes que representa. A pesar de carecer de protagonismo principal en la primera película en la que trabaja en España, *De fresa, limón y menta* (1977), consideramos útil su inclusión porque en el marco global del estudio se constata ya la pauta de lo que serán sus principales intervenciones durante estos años. Previamente a detenernos en su análisis parece conveniente apuntar dos títulos en los que, aunque la presencia de la actriz es muy breve, abordan un tema esencial para la época que, cargado de polémica y enfrentamiento social, ha llegado hasta nuestros días.

Tanto en *Las verdes praderas* (José Luis Garci, 1979) como en *La familia bien, gracias* (Pedro Masó, 1979), Roth asume la personalidad de una chica joven que se ha quedado embarazada y se plantea abortar. Mientras el personaje de Matilde en *Las verdes praderas* tiene un corte más conservador y apunta a que es probable que el personaje nunca llegue a abortar; el personaje de Mónica, más moderno y liberal, ya ha tomado una decisión y no dará marcha atrás a pesar del pequeño drama verbalizado por su padre. La película es interesante desde el punto de vista de que tanto el padre (Alberto Closas) como el padrino (José Luis López Vázquez) de una gran familia numerosa, en su deambular de un hijo a otro buscando quien les acoja, se van a encontrar con una sociedad que ya ha cambiado, donde las relaciones fami-

liares y sociales se han transformando y en donde los valores morales del pasado aparecen constantemente cuestionados. Otro de los elementos a destacar es el doblaje que se hace del trabajo de la actriz en ambas películas.

De fresa, limón y menta (Miguel Ángel Díez, 1977) relata en clave de comedia las vivencias de un grupo de amigos durante los días en los que llevan a cabo el rodaje de una práctica cinematográfica, cuando uno de ellos sale con un permiso del cuartel donde realiza el servicio militar. Durante este tiempo el desarrollo narrativo está marcado por los encuentros y desencuentros amorosos que los jóvenes intentan mantener con las mujeres de su entorno. Cecilia Roth interpreta a Mariví, una joven independiente, desenfadada, sexy y dispuesta a mantener relaciones sexuales en cualquier momento y sin ningún tipo de prejuicio. Sus rasgos físicos y su caracterización (su melena rubia ondulada, los labios maquillados, su vestimenta —en donde predominan las minifaldas— y su actitud provocativa, sus apariciones medio desnuda o su actitud benevolente ante las insinuaciones de los jóvenes que buscan encuentros sexuales) van a convertirse en el punto de partida de un nuevo estereotipo: el de la mujer sexualmente libre, activa y sin prejuicios. La presencia de las otras dos mujeres, protagonistas, Ana y Carmen (Kiti Manver y Carmen Maura), obedece también a mujeres jóvenes independizadas que trabajan (una como dependienta en una tienda de discos y la otra como enfermera), pero en las que aún se evidencia como la dependencia emocional hacia los hombres articula sus vidas: hacia un ex marido que mantiene otra relación en el caso de Ana; y hacia un novio que no se implica lo suficiente en la relación en palabras de Carmen. El personaje de Mariví, por el contrario, no duda en implicarse en las espontáneas proposiciones sexuales que se le presentan, al margen de cargas emocionales.

En *El curso que amamos a Kim Novak* (Juan J. Porto, 1979) dos jóvenes estudiantes universitarios en Salamanca, Gonzalo y Nicolás, tratan de iniciarse en el mundo del amor y de los encuentros sexuales. Nicolás está obsesionado con la actriz Kim Novak e intenta expurgar sus deseos pecaminosos visitando a un cura confesor. Su compañero de habitación, Gonzalo, mantiene un noviazgo con Marisa, una joven universitaria de comportamiento recatado y puritano, razón por la que su novio opina de ella que «es una buena chica, dulce, sencilla, cariñosa, pero de mentalidad muy estrecha».

Cecilia Roth interpreta a Cristina, una estudiante liberada, desinhibida y animosa que afronta las relaciones sexuales sin ningún tipo de prejuicio, por lo que cuando conoce a Gonzalo inicia con él un breve flirteo que rápidamente deriva en una serie de encuentros sexuales. Sus desnudos integrales (se

viste y se desviste delante de Gonzalo con total naturalidad) reflejan la espontaneidad y la absoluta normalidad con la que afronta estas situaciones, incluso cuando estando en la cama con Gonzalo saca de su bolso un preservativo y se lo entrega para que lo utilice. Cuando Nicolás se entera de que Gonzalo la ha llevado a su habitación y de que han utilizado su cama, acusa a Cristina de prostituta y de acostarse con todo el mundo. Gonzalo, deslumbrado y al mismo tiempo encantado con la libertad sexual de su amiga (situación impensable en una ciudad de provincias de la época), deberá encajar con parecido entusiasmo el espíritu libre e independiente de la joven cuando le explique que él no es el único hombre en su vida. El entorno de Gonzalo rápidamente la acusa de «putón desorejado, una caliente pollas que va de flor en flor».

Lo interesante de la película es el cierre, a modo de epílogo, en el que la voz *en off* de Nicolás detalla en que se ha convertido su vida y la de los otros personajes años después. La presencia y el control de la iglesia han desaparecido de sus preocupaciones, «las cosas han cambiado mucho, hace tanto tiempo que no piso una iglesia», aunque Kim Novak aún sigue siendo un sueño, matiza Nicolás. Del personaje de Cristina, la joven sexualmente liberada, explica que continúa con su trayectoria profesional y ejerce como traductora para las Naciones Unidas en Ginebra; mientras, el futuro de la recatada Marisa, se ve relegado a una vida de provincias, a un matrimonio fallido, a un divorcio y a la responsabilidad de mantener dos hijos a su cargo. La ausencia de noticias sobre su desarrollo profesional ligado a su reprimida mentalidad conservadora permiten interpretar entre líneas las verdaderas consecuencias para la vida de aquella joven estudiante universitaria. El hecho de que el personaje de Cecilia Roth esté doblado borra toda referencia a su identidad real de actriz argentina y, aunque la identidad percibida pueda ser la de actriz extranjera (los créditos de la pantalla acreditan así su apellido), la identidad de la protagonista en pantalla es española.

Uno de los trabajos más singulares de Cecilia Roth, durante los años de la Transición, el de Ana Turner en *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980), supuso uno de los primeros papeles en los que asumía un incuestionable protagonismo principal, al tiempo que la película se ha convertido en uno de los títulos que mayor impacto causó entre la crítica cinematográfica de aquellos años.

Arrebato es la historia de un director de cine de películas de serie B, José Sirgado (Eusebio Poncela) y de un joven aficionado a dirigir cine, Pedro P. (Will More) que comparten la emoción y la pulsión vampírica que les provoca la captación de imágenes cinematográficas. Inmersos en una espiral de

drogas, sexo y pasión por el cine, acabarán siendo abducidos por el arrebatador funcionamiento de la cámara cinematográfica. Cecilia Roth interpreta el personaje de Ana Turner, la novia-compañera de José Sirgado, actriz de profesión y protagonista de su anterior película. Los otros tres personajes femeninos que intervienen, la tía de Pedro, Carmen (Carmen Giralt), su prima Marta (Marta Fernández Muro) y su amiga Gloria (Helena Fernán-Gómez) presentan una curiosa característica: las tres mujeres, o tienen un triste final, o presentan un complejo estado de desequilibrio mental. Carmen es una señora de cierta extravagancia y que cuando dialoga, tanto sus expresiones incoherentes, como los temas que trata, denotan un estado mental extraño. Marta es una joven alegre y de personalidad algo infantil, «es como tonta, cómo habla» comenta Pedro, quien a su vez mantiene una relación confusa con ella y con su marido, «follo con mi prima, y sí, con su marido también», comenta en otra ocasión. En un intento de ayudar a Pedro en sus delirios cinematográficos, Marta acabará siendo aniquilada por la cámara. La cuarta protagonista femenina, Gloria, tampoco sale mejor parada. Es una joven moderna en su vestimenta y maquillaje, pero que guarda un característico rasgo diferenciador: carece de voz propia y por tanto de palabra (está doblada por el director Pedro Almodóvar), y, en consecuencia, se anula su auténtica identidad. Pedro la utiliza, al igual que a Marta, para satisfacer sus delirios sexuales (mantiene sexo con ella en un ascensor ante la mirada de un tercer individuo que han recogido en la calle), y le pide que vigile la cámara que lo fotografía mientras duerme. Gloria se descuida y la cámara se para, Pedro enfurecido la agrede y la golpea con fuerza hasta que sangra por la boca. En definitiva, la película presenta una serie de personajes femeninos con identidades poco definidas y sometidas a las decisiones abruptas de los personajes masculinos.

Ana Turner, el personaje interpretado por Cecilia Roth, puede ser el papel más conservador y vilipendiado de todas sus intervenciones cinematográficas durante la Transición. Ana es una actriz emocionalmente dependiente, que carece de identidad y de autoestima. Desde la mirada contemporánea, resulta complejo clasificar una película que, con supuestas tendencias rupturistas, con pretendidas propuestas estéticas innovadoras y con un arriesgado planteamiento discursivo, establece como uno de los hilos narrativos conductores de la historia una relación de pareja que se fundamenta en el dominio emocional, y a veces físico, que el protagonista masculino ejerce sobre la protagonista femenina. A esta situación se suma el hecho de que ningún crítico cinematográfico español, como así se desprende del riguroso artículo de Antonio Santamarina —«De la cálida indiferencia a la película de culto» pu-

blicado en la recopilación de artículos sobre el seminario «*Arrebato... 25 años después*», celebrado en Valencia del 12 al 14 de mayo de 2005 —, en el que se realiza un pormenorizado recorrido sobre todas las críticas generadas en España, a partir del estreno de *Arrebato* en 1980, haya reparado en la notable carga ideológica que emana de la película a partir de la construcción realizada con los personajes femeninos, y en especial, con el de la protagonista, Ana Turner.

El primer elemento diferenciador del personaje protagonista femenino es que su interpretación corresponde a una actriz extranjera. Si se atiende a las distintas categorías de análisis que plantea Ian C. Jarvie (Friedman, 1991) y que permiten establecer la etnicidad de cada actor —la que confluye en el propio actor (eticidad real), la que está asociada a la estrella que es el actor (identificación étnica de la estrella fuera de la pantalla), y la de sus trabajos interpretativos (identidad étnica del personaje que interpreta el actor en la pantalla)—; en el caso de Cecilia Roth, más allá de concretar la etnicidad real de la actriz (argentina), habremos de reparar en una serie de aspectos clave como son el nombre del personaje, sus acentos, su apariencia y los roles que esta desempeña (Jarvie, 1991: 89) para concretar las distintas categorías que pueden ayudar a definir la identidad étnica del personaje.

El personaje que interpreta la actriz argentina en la película obedece a un nombre extranjero, Ana Turner. Su acento es argentino, aunque la intensidad del mismo se altera de unas secuencias a otras. En la secuencia en que Ana y José se dirigen en coche a una casa de campo a ver a Pedro y a su tía Carmen, durante el transcurso del viaje, Ana marca mucho su acento argentino, condición que se refuerza con la alusión que hace la protagonista a la molestia que le produce que la doblen en las películas. José a su vez le replica «Ahí te duele, eh!». Más adelante, bromeando, él le repite una frase imitando su acento argentino: «Yo sé que esto cuelga». Estas características fonéticas permiten concretar que la etnicidad percibida sobre la actriz, la que los espectadores pueden tener sobre ella en la pantalla, sea argentina. Sin embargo, no existen suficientes elementos que permitan identificar con exactitud que la etnicidad real del personaje sea argentina. En ningún momento se hace referencia o alusión a la procedencia de la protagonista, ni a su nacionalidad.

En lo relativo a la construcción del personaje femenino, Ana Turner es una mujer joven, delgada, hermosa, frágil, de cabellos rubios ondulados, que incluso en su primera aparición en la película, tumbada semidesnuda sobre la cama, podría confundirse con un efebo. Sólo cuando ya está despierta

y arrodillada ante José, con la cabeza entre sus piernas, observamos sus carnosos labios maquillados, su desordenado pelo encrespado o su voz aguda y sensual, que indican con total exactitud que se trata de una mujer. La actriz aparece desnuda o semidesnuda en casi todas sus apariciones; y al igual que sucedía con su personaje de Cristina, en *El año que amamos a Kim Novak* (Juan J. Porto, 1979), tiene una relación de absoluta normalidad y de ausencia de pudor con su cuerpo y con la desnudez.

El personaje de Ana va a pivotar sobre dos características fundamentales, la dependencia emocional y una acusada falta de autoestima que la arrastra hacia una espiral en la que no encuentra salida. Ana es una mujer atrapada por la dependencia emocional que siente hacia su pareja, el director José Sirgado, quien evidencia en numerosas ocasiones no compartir ese sentimiento. Durante toda la película él establece un tira y afloja que se mueve entre el intento de expulsarla de su vida «no me cuentes nada, no quiero saber nada, lo sé todo y tu también lo sabes todo —chasquea los dedos— déjame en paz»; recriminarle «que no se cuelgue de él, que lo de ellos se acabó hace mucho tiempo»; y el utilizarla constantemente para tener alguien con quien drogarse, convirtiéndose éste en el único camino posible que ella encuentra para llegar a él y mantener relaciones sexuales. Siempre el sexo precede o antecede a los momentos en los que se drogan juntos.

Ana verbaliza una y otra vez su incapacidad para alejarse de ese bucle emocional en el que está atrapada y reclama constantemente la atención de José: «¿Por qué no hacemos una película juntos, o tenemos un hijo juntos, o nos tomamos un ácido juntos? Si nos enrollásemos en algo, no sé, muscular, energético, joder de cuerpo, evitaríamos esto, esto, las peloterías, tus gritos, mis inoportunidades...». Cuando constata que José no reacciona y él le recuerda que ya hace un mes que ella se marchó para no volver, enfurecida le arroja una colilla, a lo que él responde increpándola y golpeándola. Ana de nuevo entra en una espiral de lamento y de victimización «mira lo que has conseguido, eres lo peor, eres un monstruo, por qué he vuelto, porque soy idiota y no sé lo que es el orgullo, ni nada...». Cuando parece que por fin va a ser capaz de marcharse y se dispone a preparar la maleta, de nuevo José la seduce con el anzuelo de las drogas. Ella misma reconoce en una escena posterior «que es una presa fácil».

Otro tipo de dependencia que se percibe en la película es la profesional. José es director y Ana es actriz. En dos ocasiones Ana insiste a José para que hagan una película: «¿Por qué no hacemos una película juntos?» «Dime que en quince días empezamos la película», sin embargo, cuando él se dis-

pone a ver cine, a ver las películas que le ha enviado Pedro, recrimina a Ana con actitud despectiva su participación: «Anda, vete a dormir esto [la película] no te interesa nada». Desprecia compartir con ella aquello que realmente es lo que más le apasiona. Esta situación, aparentemente intrascendente, se convierte en uno de los elementos más importantes en la construcción de la identidad femenina en la película. Ana, a pesar de su comportamiento sexual desenfadado que apunta nuevos tiempos de libertad sexual, mantiene, en definitiva, las mismas pautas de comportamiento transmitidas e interiorizadas por las mujeres en las sociedades conservadoras y patriarcales.

Amanda Castro García (2009) realiza un interesante y esclarecedor recorrido por aquellos títulos cinematográficos que de un modo u otro afrontaron la representación de la mujer en su tránsito hacia nuevas situaciones sociales, políticas y culturales encaminadas a alcanzar una España democrática, poniendo en evidencia las claves que contribuyeron a perpetuar «la desnudez intelectual y emocional y una confrontación directa y sincera entre la identidad impuesta y los verdaderos deseos de una mujer» (Castro García, 2009: 223).

Es por esto que el personaje de Ana Turner, a pesar de la distancia generacional, se encuentra también con las mismas contradicciones, frustraciones e idéntica envoltura ideológica que dos años más tarde, en la película *Función de noche* (Josefina Molina, 1981), manifiesta la actriz Lola Herrera durante la conversación que mantiene con su ex marido en el interior de un camarino:

Aquí se nos plantea un problema femenino universal: el sentimiento de abandono convertido en trauma debido a las expectativas exageradas que se depositan en el otro masculino. [...] Toda esa carga de dependencia depositada en el otro es la que ahora, junto al comportamiento cruel de Daniel, le pasa factura [...] (Castro García, 2009: 228).

La identidad de Ana Turner se construye a partir del personaje masculino, ella gira constantemente en torno a José. Cuando se disfraza de muñeca Betty Boop y actúa y canta para él, busca su atención, pero él únicamente tiene ojos para la muñeca-fetiché, porque cuando se quita la peluca, y aparece de nuevo ella, Ana, él, despectivo y distante regresa a sus cosas, a su mundo del cine. La misma distancia y desprecio que momentos más tarde utiliza cuando ella busca un encuentro sexual y él la desprecia y la zarandea con rabia y con violencia. La reacción de Ana se refleja en su mirada asustada, per-

dida y desconcertada. No es casual que este comportamiento se evidencie y se refleje en la pantalla. Corresponde a una actitud agresiva socialmente muy interiorizada por el peso de la historia de una determinada cultura conservadora y patriarcal.

Finalmente Ana regresa a la habitación. En la última escena de la película en la que aparece, al igual que en su primera escena, está dormida en la cama. José entra en la habitación y la despierta. Ella le dice que se va, pero él responde que ya da igual, que se marcha. El último plano de Ana es un primer plano de su mirada perdida, una mirada que se encuentra con la mesilla en donde hay un plato con droga y una jeringuilla. De nuevo abocada a la espiral, a una vida sin salida.

Pepe, no me des tormento (José M. Gutiérrez, 1981) es la segunda película en la que Cecilia Roth vuelve a tener un papel protagonista. La historia relata en clave de comedia las peripecias de dos amigos guionistas, Pepe y Mario, que para escribir un guión de encargo se instalan en la casa de Mario (Emilio Gutiérrez Caba), un hombre casado con una americana divertida y alocada que lo distrae constantemente de su trabajo.

Cecilia Roth interpreta a su mujer, Bárbara, divorciada tres veces y madre de tres hijos, uno de cada matrimonio. Es moderna, independiente, trabajadora, ha montado una agencia de viajes y obedece al estereotipo de extranjera desinhibida y sexualmente liberada. Le gusta divertirse, las fiestas, ir a bailar, se desnuda con gran facilidad y no oculta una actividad sexual insaciable. En su primera aparición la vemos sumergida en un jacuzzi y rodeada de sus hijos que le rellenan constantemente el vaso de algún tipo de bebida alcohólica, lo más alejado al comportamiento de todo aquello que podría representar una madre convencional. En su segunda aparición, Bárbara celebra una alocada fiesta flamenca en su casa, en la que acaba realizando un stripteas, para continuación, y ante la sorpresa de Mario y Pepe entrar en el despacho de su marido, completamente desnuda y con una bandera americana pintada en las nalgas. A partir de este momento se pone de manifiesto la insistencia de Bárbara para que Mario posponga constantemente su trabajo y se entregue con ella a la diversión y a los encuentros sexuales.

El acento de Bárbara es pretendidamente extranjero y aunque, combinado con el acento argentino de la actriz, no hace que ésta sea identificada como norteamericana (identidad percibida), la identidad del papel que interpreta sí pertenece al de una joven norteamericana. La construcción de su personaje se sostiene básicamente sobre las características de extranjera alocada, divertida y mujer sexualmente activa. El objetivo principal de Bárbara

radica en divertirse, bailar, beber y mantener relaciones sexuales. Su trabajo y sus hijos aparecen en un segundo plano. Su principal interés consiste en la intensa actividad sexual en la que se emplea con su marido allí donde se encuentren (en el sillón, en la cama, en el suelo).

La locura y el disparate en Bárbara llegan hasta el punto de inventarse una violación para reclamar la atención de los protagonistas masculinos. Vestida con ropa ajustada, chaqueta, minifalda de cuero negro, y bastante maquillada, baja a pasear al perro. Al regresar, relata con total naturalidad la agresión que ha sufrido, ante lo que Pepe y Mario se escandalizan cuando ella además les recrimina «que los detalles de la violación sólo le interesan a ella y al violador». La situación se revela una treta para intentar seducir también a Pepe. Mario, advertido por su amigo y desesperado ante la situación «encima de que me estoy quedando seco de darle gusto, que se me van todas las ideas por el pito», acaba marchándose de su casa y alejándose de su mujer para poder continuar trabajando en el guión.

El estereotipo que se desprende del personaje de Bárbara, de americana desinhibida y promiscua, se construye, además de sobre su arrolladora faceta sexual —«[...] en la cama funciona estupendamente», le comenta Mario a su amigo Pepe—; sobre una situación de independencia profesional y económica que le permite mantener a su familia y a su actual marido. Al tener un hijo de cada matrimonio, cada mes llega un furgón cargado de dólares a su casa, dinero con el que ha montado su agencia de viajes. El estereotipo, más allá de quedarse en el de una bomba sexual, puede identificarse también con el de la mujer que trabaja y que garantiza la economía familiar, situación de la que Mario alardea delante de Pepe.

Los dos siguientes largometrajes en los que Cecilia Roth asume un papel protagonista son *Laberinto de pasiones* (Pedro Almodóvar, 1982) y *Best Seller. La mejor venta* (Íñigo Botas, 1982). En *Laberinto de pasiones*, Roth interpreta a *Sexilia*. La película comienza con una secuencia nada convencional, en la que la actriz deambula por las calles del centro de Madrid, observando con fruición el sexo de los jóvenes a su paso. Finalmente se cita con unos cuantos y se los lleva a su casa para tener sexo con todos. El comportamiento desinhibido de la joven no deja duda alguna sobre su notable apetencia sexual, lo que la convierte, según su psicóloga, en una ninfómana. *Sexilia* es la hija de un famoso ginecólogo con el que todavía vive. Su madre nunca aparece, no existe ni se sabe nada de ella, lo que elimina las pistas sobre la posible procedencia de *Sexilia*. La interpretación de Roth, al carecer de acento, no desvela tampoco su origen argentino. Despista únicamente el

juego de palabras con su nombre, *Sexilia*. Su pronunciación es idéntica a la pronunciación del nombre real de la actriz, *Cecilia*, con acento argentino. Pero sin más datos, el personaje corresponde al de una joven española.

La protagonista vive completamente entregada al mundo de la noche, a la música y al sexo. La estética pop de los ochenta (cultivada en el movimiento contracultural originado durante los años de la Transición e integrada por una variada gama de personajes singulares que deambulan por el mundo de la música y la creación artística) se refleja en el vestuario, los peinados, los maquillajes y una normalidad sexual (que da visibilidad a relaciones homosexuales y bisexuales) que rompe radicalmente con todo tipo de manifestaciones socio-culturales anteriores.

Sexilia es una mujer que adopta una identidad que se aleja de todo comportamiento políticamente correcto, que pertenece y emana de una época anterior. Arrastra un trauma desde pequeña que la ha convertido en una activa ninfómana a raíz del rechazo, años atrás, del joven Riza, hijo del emperador de Tirán. Desde entonces, Riza, sintiéndose también rechazado por *Sexilia*, sólo ha mantenido relaciones con hombres. La película supone el reencuentro años más tarde entre Riza y *Sexilia*, en el marco del ambiente de una ciudad moderna y liberada. Una serie de sucesos les volverán a unir en un mundo que ineludiblemente avanza hacia una nueva realidad de libertades democráticas: la visibilidad del deseo (en las mujeres) y de la elección sexual (entre personas del mismo sexo), la separación entre maternidad y sexualidad a través de la inseminación artificial (comportamiento que enlaza con el control de la natalidad), la posibilidad de plantear discursos políticos a través de las manifestaciones artísticas populares (la música, los vídeos, la moda). De nuevo, un camino, el de los comportamientos sexuales desinhibidos de los personajes femeninos, que alcanzan la visibilidad y comienzan a reconstruir un sistema de valores y de relaciones en el que las mujeres verbalizan sus propias necesidades e inquietudes.

Best Seller. La mejor venta (Íñigo Botas, 1981) es la última película del análisis. Cecilia Roth interpreta a la asistente-secretaria de una empresa discográfica que se ve envuelta en la recuperación de una cinta de vídeo que registra unas imágenes comprometedoras para una personalidad de la política. Su personaje asume una doble identidad, de día es Claudia Mariscal, la trabajadora discreta y formalmente vestida de traje de chaqueta, cabello bien arreglado y sin apenas maquillaje; y de noche se convierte en la explosiva Diana Palmer, una mujer moderna, que sale sola por la noche, con una estética provocativa y sugerente, vestida con elegancia, ajustada, con brillos, pelo co-

loreado de rojo y muy maquillada. Diana conoce en un local nocturno al periodista Guillermo López (Félix Rotaeta) y rápidamente conecta con él. Después de divertirse en un par de locales en donde se baila al ritmo de músicas étnicas, rodeados de un variopinto grupo intercultural de clientes, acaban teniendo un encuentro sexual en el coche. La dualidad del personaje de Cecilia Roth permite establecer una clara línea de separación entre la Claudia Mariscal profesional, y la Diana Palmer seductora y nocturna. En el transcurso de la historia Diana Palmer acaba confesando a Guillermo su auténtico nombre, el de Claudia Mariscal. Pero en realidad va a ser de esta última de quien se acaba desprendiendo el personaje, lo que permite liberar y sacar a la luz su verdadera identidad oculta, la de Diana Palmer. Una mujer más libre, más visceral, más real y menos sumisa. Su personalidad es aquella que en la oscuridad de la noche buscaba lo que la serenidad y la discreción de su vida diaria no le permitían manifestar, en definitiva, su parte más sensual y sexual, la de mujer real. En el contexto que ha dado lugar a plantear la representación de la extranjera como indicativo de mujer que ejerce sin prejuicios su libertad, su sexualidad y sus decisiones, parece lógico y comprensible que el personaje de la noche reciba el nombre de Diana Palmer. Al igual que Ana Turner en *Arrebato*, el apellido nos conecta con la singularidad de personajes femeninos que aún no siendo mujeres españolas transmiten la necesidad de hacer del propio cuerpo, del deseo y del sexo, un camino de libertades por el que avanzar.

En definitiva, lo llamativo de los personajes de Cecilia Roth durante la Transición es que en la gran mayoría de ellos se puede encontrar un hilo conductor, un estereotipo, que los atraviesa y que va marcar la imagen que se presenta a los espectadores españoles: los personajes que interpreta la actriz son mujeres extranjeras, o más adecuadamente mujeres extrañas, que en pocas ocasiones son explícitamente argentinas e incluso en algunas, al ser dobladas al castellano de España, representan mujeres españolas. Pero en segundo lugar, los personajes de Cecilia Roth son mujeres sexualmente activas y liberadas de los prejuicios morales de cuarenta años de siniestro franquismo. Representan un estereotipo de mujer desinhibida ante el desnudo y liberada en la relación con su propio cuerpo, un cuerpo que comienza a desprenderse de las conductas represivas del pasado, por las que las mujeres se veían avocadas hacia la sumisión a sus maridos, a la maternidad como núcleo principal de su existencia y al recato y al pudor como la máxima para controlar su identidad femenina.

Esta nueva mujer que se desprende de los personajes de Cecilia Roth, carentes de prejuicios, libres para activar sus propio deseo y su comportamiento sexual, sustituye al sujeto pasivo (sexualmente posible sólo para un

marido y en el seno del matrimonio) por un sujeto activo, capaz de tomar la iniciativa, y de reclamar unas necesidades que comienzan en su propio cuerpo, las sexuales, pero que ahondan en otras más acuciantes y trascendentes: «[...] su necesidad de liberarse de la carga moralizante y perversa de su educación que le ha causado estragos impidiendo que pudiera vivir para sí misma [...]» (Castro García, 2009: 223).

El trabajo de una actriz extranjera encarnando estos personajes, que ejemplifican en definitiva otro estereotipo de mujer española, permite crear una distancia emocional con los comportamientos interiorizados durante años por las espectadoras; y a través de la radicalidad de algunas propuestas que inciden aparentemente en lo meramente sexual (la Cristina de *Los años que amamos a Kim Novak*; la Ana Turner de *Arrebato*; la Bárbara de *Pepe, no me des tormento*; la Diana Palmer de *Best Seller*; o la Sexilia de *Laberinto de pasiones*), se aborda un despliegue ideológico más profundo que comienza a ahondar en lo que será la nueva identidad y realidad de la mujer española. Porque, más allá de la desinhibición que presentan las protagonistas de estas películas, todas coinciden en un planteamiento de vida moderno, alejado de los cánones conservadores y religiosos imperantes en la España franquista. Son mujeres independientes, profesionales, alejadas de la religión y que manejan o van a intentar manejar el rumbo de sus propias vidas. Tanto en lo afectivo, como en lo sexual y lo profesional.

La actriz realiza quizás un trabajo que, aunque durante esos años carece de visibilidad, o no le satisface lo suficiente puesto que acaba marchándose; sin embargo, una lectura contemporánea nos permite encontrar las verdaderas bases sólidas del reconocimiento que desde España debemos de tener a los trabajos fílmicos de Cecilia Roth.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTRO GARCÍA, A. (2009). *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)*. Oviedo: KRK Ediciones.
- CILLER, C. y PALACIO, M. (2011). «Saénz de Heredia en la Transición (1969-1975)». En *El cine de Jose Luis Sáenz de Heredia*, Jorge Nieto y Jose Luis Castro de Paz (eds.). Valencia: Filmoteca de Valencia: EGEDA.
- DEL OLMO, M. (2007). «Identidades remendadas: el proceso de crisis de identidad entre los exiliados argentinos en España». En *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

- ELENA, A. (2005). «Latinoamericanos en el cine español: los nuevos flujos migratorios 1975-2000». *Secuencias* 22.
- _____. (2009). «Medio siglo de coproducciones hispano-mexicanas». En *Abismos de pasión. Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*, Eduardo de la Vega Alfaro y Alberto Elena (eds.). Madrid: *Cuadernos de Filmoteca Española* 13.
- GONZÁLEZ ACEVEDO, J. C. (2005). *Che, qué bueno que viniste. El cine argentino que cruzó el charco*. Barcelona: Editorial Diéresis.
- GUERRA, M.; CASTRO VILLACAÑAS, E. C. y MARTÍNEZ, J.A. (1988). *Cecilia dice. Conversaciones con Cecilia Roth*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.
- JARVIE, I. C. (1991). «Stars and Ethnicity: Hollywood and the United States, 1932-51». En *Unspeakable Images. Ethnicity and the American Cinema*, Lester D Friedman (ed.). Chicago: University of Illinois Press.
- MARTÍN MORÁN, A. M. y DÍAZ LÓPEZ, M. (2005). «Haciendo estudios culturales: la asignatura de las fulanitas. Mujer e imaginario masculino pensados a través de dos estrellas femeninas del cine de la Transición». En *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, Arturo Lozano Aguilar y Julio Pérez Perucha (eds.). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Asociación de Historiadores del Cine.
- ROTEMBERG, A. (2000). *La opinión amordazada. La lucha de un periódico bajo la dictadura militar*. Madrid: Del Taller de Mario Muchnik.
- ROTH, C. (2002). Entrevista en *La Nación*, 23 de abril, http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=390824 (consultado el 24 de junio de 2010).
- SANTAMARINA, A. (2005). «De la cálida indiferencia a la película de culto». En *Arrebato...25 años después*, R. Cueto (ed.). Valencia: Ediciones de la Filmoteca/Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.