

Antonio Terrón Barroso

a.terron@ucm.es

Universidad Complutense - España

Recibido: 18-02-2016

Aceptado: 21-04-2016

Resumen

El objetivo principal de este artículo es realizar una aproximación descriptiva y crítica a la producción cinematográfica *queer* dirigida por mujeres en España hasta nuestros días desde un intento de deconstrucción de la mirada hegemónica masculina imperante. Para ello, se presenta inicialmente una (re)aproximación teórica a algunos de los conceptos interdisciplinarios clave sobre los que se sentaron las bases del cine *queer* en los sesenta con el fin de realizar a continuación un análisis cronológico de las diferentes visiones que sobre lo *queer*, es decir, sobre la libertad sexual y de género, se han representado en los seis únicos largometrajes *queer* producidos por mujeres en España hasta el año 2014: *The meeting of two Queens* (1991), *Costa Brava* (1995), *Sevigné* (2004), *Amor de hombre* (1997), *El calentito* (2005) y *A mi madre le gustan las mujeres* (2001).

Palabras Clave: Cine de mujeres, cine *queer*, nuevo cine *queer*, cine *queer* español.

Abstract

The main objective of this article is to present a descriptive and analytical approach to the queer films that have been directed by women in Spain so far from an attempt to deconstruct the hegemonic male gaze that seems to prevail. To this end, a theoretical review of some of the key interdisciplinary concepts that established the bases for queer cinema in the sixties is initially presented. Then, a chronological analysis of the different queer visions of sexual and gender freedom that are represented in the only six films that have been directed by women in Spain until 2014 is carried out. These six films are *The meeting of two Queens* (1991), *Costa Brava* (1995), *Sevigné* (2004), *Amor de hombre* (1997), *El calentito* (2005) y *A mi madre le gustan las mujeres* (2001).

Keywords: Gynocine, queer cinema, new queer cinema, Spanish queer cinema.

1. Introducción

El cine *queer*, surgido en los sesenta, es actualmente un subgénero cinematográfico consolidado que ha conseguido despertar durante las últimas décadas un gran interés tanto en el público como en la crítica. Además, al hilo del enorme desarrollo que el estudio de la interdisciplinar teoría *queer* ha vivido en las últimas dos décadas dentro de los circuitos académicos tanto de Europa como de Estados Unidos, la producción de este subgénero ha ganado gran relevancia internacional (Zecchi, 2015:33).

En el caso concreto de España, la producción de cine *queer* puede considerarse una de las más prolíferas de Europa gracias a los trabajos de directores como Pedro Almodóvar, Fernando Colomo, Manuel Iborra, Fernando Trueba o Ivan Zauleta, entre otros. Es un hecho por tanto que prácticamente todas las producciones de largometrajes *queer* españoles hasta la fecha han sido firmadas por hombres directores. Y es en este contexto hegemónicamente masculino en el que surge este artículo que, además de repasar los principales conceptos interdisciplinarios relacionados con la producción *queer*, centra toda su atención en aproximarse a la visión femenina desde la que se han dirigido los seis únicos largometrajes españoles de temática *queer* firmados por mujeres directoras hasta nuestros días.

Para ello, y desde una perspectiva crítica que pretende deconstruir la omnipresente mirada masculina imperante en el subgénero en cuestión en España, se analizarán a continuación los guiones, los personajes y las identidades sexuales y de género presentes en las seis únicas películas de temática *queer* que han sido dirigidas por mujeres en España hasta el 2014: *The meeting of two Queens* (Cecilia Barriga, 1991), *Costa Brava* (Marta Balletbó-Coll, 1995), *Seigné* (Marta Balletbò-Coll, 2004), *Amor de hombre* (Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra, 1997), *El calentito* (Chús Gutiérrez, 2005) y *A mi madre le gustan las mujeres* (Daniela Fejerman e Inés París, 2001).

2. Algunos conceptos previos

Antes de abordar el tema central de este artículo, el cine *queer* hecho en España por mujeres directoras, se introducirán a continuación de forma breve algunos conceptos previos importantes relacionados íntimamente con esta modalidad cinematográfica en cuestión como son el sexo, el género, la identidad sexual y la propia teoría *queer*.

2.1. Sexo y género

La concepción tradicional del sexo basada en el construccionismo social¹ partía de considerarlo una circunstancia exclusivamente biológica, es decir, era visto como algo innato a todo ser humano y, por lo tanto, se consideraba inalterable. Por otro lado, y siguiendo la misma corriente de pensamiento, el género se caracterizaba por ser una construcción social compleja en torno a ese sexo biológico con el que se nacía. Esta construcción del género en la sociedad se basaba en la clase, la etnicidad, la sexualidad y otros aspectos de la identidad personal y grupal de las personas.

A partir de la década de los noventa, gracias en gran parte a la publicación de *Gender trouble* de Judy Butler², esta distinción tradicional entre sexo (innato) y género (construido) comenzó a cambiar. Tal y como la propia Butler (1999:43) afirma, tanto género como sexo han de verse como dos realidades socialmente construidas: “*the category of ‘sex’ is itself a gendered category, fully politically invested, naturalized but not natural*”.

2.2. Teoría queer

Es en el contexto construccionista descrito anteriormente en el que se definieron inicialmente sexo y género donde nace también la teoría *queer* enmarcada a su vez dentro de los denominados estudios de género³. Aunque las bases teóricas previas empezaron a surgir a partir de la década de los sesenta gracias principalmente a los trabajos de Adrienne Rich (1976, 1979), no puede hablarse propiamente de teoría *queer* hasta finales de los ochenta y principios de los noventa, años en los que vieron la luz y se dieron a conocer en todo el mundo los trabajos de Eve Kosofsky (1985, 1990) y Judy Butler (1990, 1993).

Según Fonseca Hernández y Quintero Soto, la teoría *queer* es la “elaboración teórica de la disidencia sexual y la deconstrucción de las identidades estigmatizadas, que a través de la

¹ El construccionismo social es una corriente filosófica que admite la creación de productos sociales como roles o comportamientos que se aceptan dentro de la sociedad en la que se crean y se perpetúan de manera involuntaria e inconsciente. El trabajo de Peter L. Berger y Thomas Luckmann, publicado inicialmente en 1966 en su libro *Social Construction of Reality*, es considerado como la obra cumbre de esta corriente de pensamiento.

² Butler, Judy (1999): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Traducido al español como «Género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad». Fue una de las obras cumbre para la teoría feminista inicialmente y, más tarde, también para la teoría *queer*. El libro, escrito desde una perspectiva interdisciplinaria que se nutre principalmente de la filosofía, la antropología, la teoría literaria y el psicoanálisis, sirve a su autora para justificar desde diferentes puntos de vista la construcción social a la que se han sometido históricamente tanto el sexo como el género mediante una perspicaz relectura de las obras clásicas de Lacan, Freud, Beauvoir, Lévi-Strauss, Irigaray, Kristeva, Wittig y Foucault.

³ Según el Centro para el Estudio del Género y la Sexualidad de la Universidad de Chicago, los estudios de género se han constituido como un nuevo campo interdisciplinario que se nutre de la literatura, la lingüística, la historia, las ciencias políticas, la sociología, la antropología, la comunicación, el derecho y el cine con el fin de analizar las diferentes formas de género y sus representaciones. Disponible en: <http://gendersexuality.uchicago.edu/about/> [01/04/2015].

resignificación del insulto consigue reafirmar que la opción sexual distinta es un derecho humano” (2009:1).

2.3. Identidades sexuales periféricas

Siguiendo el trabajo de Fonseca Hernández y Quintero Soto (2009)⁴, las sexualidades periféricas son aquellas que traspasan la frontera de la sexualidad aceptada socialmente, es decir, la heterosexual, monógama, entre personas de la misma edad y clase, con prácticas sexuales suaves que rechazan el sadomasoquismo, el intercambio de dinero y el cambio de sexo.

Las identidades sexuales periféricas parten de la resistencia a los valores tradicionales y, al asumir la transgresión, están asociadas en la mayoría de los casos con el rechazo social, la discriminación y el estigma de quienes las poseen y no las ocultan.

3. Cine *queer* y nuevo cine *queer*

Puede afirmarse que el cine *queer* empezó a forjarse como un género cinematográfico diferenciado en los primeros años de la década de los setenta en Estados Unidos con películas principalmente asociadas al movimiento punk entre las que se encontraban *The boys in the band* (William Friedskin, 1970), *A very natural thing* (Christopher Lankin, 1972) o *Pink Flamingos* (John Waters, 1972).

A pesar de la todavía hoy corta existencia del género, dos son las categorías en las que puede clasificarse la filmografía del mismo: cine gay (también llamado cine *queer* clásico) y nuevo cine *queer*. Para Laura Malvey (1975), en la categorización clásica de cine *queer* imperante hasta la década de los noventa cabría cualquier película sobre temática homosexual, bisexual, transexual o sobre otras identidades sexuales periféricas alejadas de la visión tradicional escopofílica del hombre heterosexual. Más tarde, y coincidiendo con el desarrollo de la teoría *queer* a finales de los ochenta y principios de los noventa, comienzan a hacerse, sobre todo en EEUU, películas de temática *queer* con nuevos enfoques que buscaban alejarse de la representación que se había hecho hasta ese momento en Hollywood de la homosexualidad en los largometrajes comerciales de la época como *Maurice* (James Ivory, 1987), *El banquete de boda* (Ang Lee, 1993) o *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993). Con este movimiento

⁴Fonseca Hernández, Carlo y Quintero Soto, María Luisa (2009): La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas. Sociológica México, vol.24, no.69, México ene./abr. 2009.

Este artículo de investigación, escrito por dos sociólogos, ofrece una visión clara de la mayoría de los conceptos básicos relacionados con la teoría *queer* tales como sexo, género o identidad sexual utilizando un lenguaje accesible a públicos académicos interdisciplinarios que no necesariamente tienen que contar con conocimientos previos sobre terminología sociológica.

reaccionario nace el denominado nuevo cine *queer*.

El término nuevo cine *queer* fue utilizado por primera vez por Ruby Rich⁵ en su artículo *A Queer Sensation* (1992) para delimitar un tipo de cine cuyos largometrajes, según la propia autora, hacían gala de un tono «*irreverent, energetic, alternately minimalist and excessive. Above all, they're full of pleasure*» (Rich, 1992: 32). En ese mismo trabajo Rich destacaba que el nuevo cine *queer* debía ser considerado una modalidad diferenciada del cine *queer* tradicional aunque reconocía que, como un subgénero en desarrollo, carecía aún de homogeneidad en cuanto a su temática y características principales, aunque sí presentaba ya un discurso que rompía con las políticas identitarias y el enfoque individualista del cine *queer* anterior. Además, Rich apuntaba también que la industria cinematográfica mantenía todavía una actitud refractaria y poco proclive hacia este nuevo subgénero.

Tabla 1. Cine gay o cine *queer* clásico versus nuevo cine *queer*

	Cine <i>queer</i>	Nuevo cine <i>queer</i>
Temporalización	Décadas de los 70, 80 y principio de los 90 (1991, primer panel gay en el festival de Sundance)	A partir de los 90
Características	1) Binarismo genérico (masculino vs. femenino) 2) Aceptación de la (homo)sexualidad 3) Salida del armario Barbara Zecchi (2015:2)	1) Pansexualidad vs. otros elementos como raza, clase, inmigración, etc. 2) No critica la violencia. 3) Desnaturaliza y reescribe la historia. 4) Experimenta formas novedosas, géneros indefinibles y contenidos poco convencionales 5) Reflexiona sobre el SIDA. Michele Aaron (2004: 3-5)

Fuente: elaboración propia

⁵ Rich, Ruby (1992): «New Queer Cinema», *Sight and Sound*, 2.5 (septiembre 1992), pp. 30-35, (1ª edición, «A Queer Sensation», *The Village Voice*, 24-III-1992).

Este artículo recoge por primera vez el concepto y el término de nuevo cine queer como un subgénero dentro del cine queer general asociado a la comunidad LGTBTQ. Su autora realiza también una comparación crítica entre ambos subgéneros (queer y nuevo queer) mediante un interesante recorrido histórico por algunos de los largometrajes clásicos y las nuevas tendencias que ella misma observaba en nuevas producciones que datan de los primeros años de la década de los noventa.

Como puede observarse en la Tabla 1, mientras que el cine *queer* clásico se centraba casi de forma exclusiva en el binarismo masculino-femenino desde una posición refractaria ante el *status quo* de la sociedad patriarcal imperante en los sesenta, el nuevo cine *queer* de los noventa comenzaba ya a dibujar el escenario actual del subgénero donde la pansexualidad interactúa con escenarios sociales muy variados en los que aparecen otras temáticas que se alejan de la crítica social para adentrarse en reflexiones más profundas y novedosas.

4. Cine *queer* en España dirigido por mujeres

El primer largometraje español de temática *queer* fue *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972). Le siguió *Un hombre llamado flor de otoño* (Jaime Olea, 1978). Posteriormente, en 1980, Pedro Almodóvar produce su primera película, *Pepi Luci Boom y otras chicas del montón*. Desde entonces, España ha sido uno de los países de Europa con mayor producción de películas *queer* gracias, en gran parte, a la prolifera producción del director manchego y de los directores nóveles a los que éste ha influenciado con su trabajo tal y como Chris Perrian (2013: 80)⁶ señala: “*Pedro Almodóvar, in recent years at least, constitutes a strong personality-based line of the LGTB past in Spain*”.

Si dejamos de lado el cine *queer* dirigido por hombres en España y nos centramos en el dirigido por mujeres, la situación descrita anteriormente cambia drásticamente. Solo han sido seis los largometrajes de temática *queer* realizados por mujeres directoras hasta el día de hoy en España: *The meeting of two Queens* (Cecilia Barriga, 1991), *Costa Brava* (Marta Balletbó Coll, 1995), *Amor de hombre* (Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra, 1997), *Seigné* (Marta Balletbò Coll, 2004), *A mi madre le gustan las mujeres* (Inés París y Daniela Fejerman, 2001) y *El calentito* (Chus Gutiérrez, 2005). A este respecto, en una entrevista abierta a los medios de comunicación concedida en 2013 durante la presentación de la 1ª Colección Espejo promovida por CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales de España), Inés París comentó que, desafortunadamente, en España aún “*no se comprende muy bien que una mujer quiera ejercer por encima de todo su profesión, directora de cine o la que sea*”⁷.

El primer largometraje dirigido en España por una mujer fue *The meeting of two Queens* (Cecilia Barriga, 1991). La cinta, que gira en torno a la posible relación amorosa que pudo

⁶ Perrian, Chris (2013): *Spanish Queer Cinema*. Edinburgh University Press. Organizado en cinco capítulos (1. Queer, 2. Legacies, 3. Icons, 4. Audiencies, 5. Writers) este libro analiza el desarrollo del cine LGBTQ en España y su recepción desde 1998 hasta 2012, incluyendo largometrajes de ficción, documentales y cortos, así como también recoge discusiones al hilo de festivales de cine, centros culturales y páginas webs españolas e internacionales y al contexto sociocultural que los rodea.

⁷ *El sexo débil del cine español: conversaciones entre cineastas*. El Confidencial. Madrid. Disponible en: http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-12-16/el-sexo-debil-del-cine-espanol_65747/ [01/04/2015].

existir entre Marlene Dietrich y Greta Garbo⁸, es un montaje audiovisual con imágenes de ambas actrices en algunos de los papeles míticos de sus carreras.

El segundo largometraje *queer* español firmado por una mujer y el primero en hablar abiertamente de la homosexualidad femenina es *Costa Brava* (Marta Ballebó-Coll, 1995). La película se centra en la historia de amor que surge y se desarrolla en Barcelona entre Anna, una guía turística que busca incesantemente financiación para producir su primer monólogo teatral en la Ciudad Condal, y Montserrat, una ingeniera estadounidense bisexual que trabaja dando clase en la universidad. El papel protagonista, el de Anna, lo interpreta la propia directora tal y como volvería a hacer más tarde en su segundo largometraje (Seigné, 2004).

Amor de hombre (1997) es el tercer largometraje *queer* producido en España por una mujer. Se trata de una coproducción de Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra en la que se narra la historia de un grupo de amigos gays que viven en Madrid y Esperanza, la *mariliendre*⁹ oficial de la pandilla.

A mi madre le gustan las mujeres vio la luz en 2001. Dirigida por Inés París y Daniela Fejerman, se convirtió en el segundo largometraje español de la historia en tratar el lesbianismo desde una cámara dirigida por ojos femeninos después de *Costa Brava*. Cabe destacar que, aunque dos de los personajes principales son una pareja de lesbianas, la trama central gira en torno al shock emocional que experimentan las hijas heterosexuales de una de las dos mujeres de esta pareja ante la reciente salida del armario de su madre.

Seigné (2004), el segundo y último largometraje de Marta Ballebó-Coll tras *Costa Brava* (1995). Ofrece una visión mucho más madura y profunda sobre las relaciones amorosas en general y, de forma más concreta, sobre las homosexuales¹⁰ y bisexuales. La propia directora vuelve a encarnar uno de los personajes principales de la historia, en este caso el de Marina Ferrer-Amat, una escritora que, al igual que su personaje de Anna en su anterior producción, nos muestra sus miedos e inseguridades mientras que sigue buscando insistentemente financiación para estrenar una obra teatral. Es destacable el papel que juegan las madres en la vida de las dos protagonistas así como también la representación de las relaciones sentimentales y de la vida en pareja.

El calentito (2005, Chus Gutiérrez) es la sexta y última película de temática *queer* dirigida en España por una mujer hasta la fecha. Ambientada en el Madrid de la transición, nos transporta a los días en los que la población vivía aún dividida entre los que ansiaban que un

⁸ Los rumores sobre el *affaire* que pudieron mantener Marlene Dietrich y Greta Garbo se han recogido también en otras obras como, por ejemplo, el libro *The Girls: Sapphos goes to Hollywood* de Diana MacLellan publicado en 2002.

⁹ Sonia Valdespino Placer (2009) define a la *mariliendre* como: “una mujer heterosexual que se asocia exclusivamente con hombres homosexuales y bisexuales o mujeres cuyos amigos gays son muy cercanos. Podemos saber de su presencia a través del cine, donde éste personaje aparece como la mejor amiga del hombre gay”.

¹⁰ En ese artículo se utiliza el término homosexual como adjetivo o como nombre para hacer referencia indistintamente a cualquier persona o relación sentimental/erótica entre dos personas del mismo sexo, ya sean dos mujeres o dos hombres.

régimen similar al franquista volviera a instalarse y los que abogaban porque la joven democracia se asentara definitivamente. Con la movida madrileña como telón de fondo, Chus Gutiérrez presenta en este largometraje los primeros personajes transexuales en una película dirigida desde una óptica femenina en España.

5. Conclusiones

La hegemónica visión masculina caracteriza casi de forma exclusiva la producción de películas *queer* en España debido a que, a pesar de que los largometrajes nacionales de este subgénero no han parado de crecer desde los años setenta hasta la actualidad (ver anexo 1), solo seis de ellos han sido dirigidos por mujeres. Este hecho podría encontrar su justificación en el arraigado sistema patriarcal que durante la dictadura franquista se implantó en la sociedad española obligando a las mujeres a quedarse en casa y a no desarrollarse profesionalmente más allá de en los roles permitidos: el de madre, esposa, hija o monja (Astelarra, 2006 :17-20). Partiendo de esta base, no resulta extraño que mientras los directores españoles masculinos suelen contar con más de una producción de temática *queer* en su filmografía, en las mujeres directoras no se observe esta misma tendencia. De hecho, sólo Marta Ballebó-Coll (*Costa Brava*, 1995 y *Seigné*, 2004) cuenta con dos largometrajes *queer* en su haber, constituyendo ambos, además, sus dos únicos trabajos cinematográficos realizados hasta el momento.

En cuanto a la representación de identidades sexuales periféricas se refiere, la producción *queer* masculina difiere notablemente de la femenina. Mientras que los hombres directores han centrado su atención principalmente en la representación de la homosexualidad masculina, las mujeres directoras incluyen la homosexualidad femenina de forma más frecuente en sus trabajos. Concretamente, en cuatro de las seis películas *queer* dirigidas por mujeres en España aparecen personajes femeninos que son abiertamente homosexuales (Anna en *Costa Brava*, Marina en *Seigné*, Sofía y Eliska en *A mi madre le gustan las mujeres* y Carmen en *El Calentito*). En el caso de la homosexualidad masculina, ésta aparece reflejada también, pero solo en tres de estas seis películas (*Seigné*, *Amor de hombre* y *El Calentito*). Es destacable además el hecho de que la homosexualidad masculina esté siempre encarnada por personajes secundarios y nunca por los protagonistas tal y como suele ocurrir de forma recurrente en los largometrajes dirigidos por hombres (Entre tinieblas, El palomo cojo, Laberinto de pasiones, La mala educación, Cachorro, etc.). Por otro lado, es reseñable que la bisexualidad solo aparezca reflejada abiertamente en personajes femeninos (Montserrat y Marta en *Costa Brava*, Julia en *Seigné*) y que se solo se insinúe en el caso de los masculinos (Ramón y el taxista de *Amor de hombre*).

Finalmente, cabe mencionar el hecho de que aunque la transexualidad sea recurrente en la producción *queer* española dirigida por hombres (Mi querida señorita, Un hombre llamado flor

de otoño, Todo sobre mi madre o 20 centímetros), solo sean dos los personajes transexuales representados hasta la fecha en el cine español de este subgénero que ha sido dirigido por mujeres. Ambos personajes, además, aparecen en el mismo largometraje: *El Calentito*, de Chus Gutiérrez.

BIBLIOGRAFÍA

- Aaron, Michele (2004): *New Queer Cinema. A Critical Reader*. Nueva York: Rutgers University Press.
- Astelarra, Judith (2006): Veinte años de feminismo y políticas de equidad en España: 1980-2000. En Bosh, Ferrer y Capilla Navarro (2006): *Los feminismos como herramientas de cambio social*. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- Berger, Peter L.; Luckermann, Thomas (1966): *The social construction of reality*. Nueva York: Anchor books.
- Butler, Judy (1999): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London and New York: Routledge. Taylor and Francis Group.
- _____. (1993): *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. London: Routledge.
- Fonseca Hernández, Carlo; Quintero Soto, María Luisa (2009): “La Teoría Queer: la deconstrucción de las sexualidades periféricas”. En: *Revista Sociológica de México*, vol.24, nº.69. pp. 43-60.
- Kosofsky, Eve (1985): *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York: Columbia University Press.
- _____. (1990): *Epistemology of the Closet*. Los Angeles: The University of California Press.
- Mulvey, Laura: (1975): *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. En: Patricia Erens, (ed.): *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Perrian, Chris (2013): *Spanish Queer Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Rich, Adrienne (1972): *Of Woman born: motherhood as experience and institution*. Nueva York: W.W. Norton & Company.
- _____. (1979): *On lies, secrets and silence*. Nueva York: W.W. Norton & Company.
- _____. (1992): “New Queer Cinema”. En: *Revista “Sight and Sound: A Queer Sensation”*. The Village Voice, vol. 24, nº.3, pp. 30-35.
- Vespino, Sonia (2009): *Nuevos roles femeninos: el fenómeno de la mariliendre*. Documentos de trabajo social, nº 46. Colegio Oficial de Diplomadas y Diplomados en Trabajo Social y Asistentes Sociales de Málaga.
- Zecchi, Bárbara (2015): “El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a new queer”. En: *Revista Área Abierta*, vol. 15, nº.1, Monográfico: Estudios sobre masculinidades, LGBT IQ y cultura audiovisual. Madrid: Universidad Complutense, pp. 31-52.

ANEXO 1

**FILMOGRAFÍA *QUEER* PRODUCIDA EN ESPAÑA HASTA EL 2014
(NO EXHAUSTIVA)**

Año	Película
1972	Mi querida señorita
1978	Un hombre llamado Flor de Otoño
1980	Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón
1982	Laberinto de pasiones
1983	Entre tinieblas
1984	¿Qué he hecho yo para merecer esto?
1987	La ley del deseo
1988	Mujeres al borde de un ataque de nervios
1990	Átame
1991	Tacones lejanos
1993	Kika
1995	La flor de mi secreto
1995	*Costa Brava (Marta Balletbó-Coll)
1995	El palomo cojo
1996	Más que amor frenesí
1997	Carne trémula
1997	*Amor de hombre (Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra)
1999	Todo sobre mi madre
2000	Krampack
2001	* A mi madre le gustan las mujeres (Inés París y Daniela Fejerman)
2002	Hable con ella
2004	La mala educación
2004	* Sevigné (Marta Balletbo-Coll)
2004	Cachorro
2005	Reinas
2005	* El calentito (Chus Gutiérrez)
2005	20 centímetros
2006	Azul oscuro casi negro
2007	Clandestinos
2007	Chuecatown
2009	Eloise
2008	Fuera de carta
2010	Todo lo que tú quieras
2010	Habitación en Roma
2013	Los amantes pasajeros
2014	Los amigos raros