

## CINEASTAS EN LA HISTORIA

ANGEL LUIS HUESO MONTÓN

Universidad de Santiago de Compostela

Es un hecho incuestionable que en los últimos años, y en concreto en lo que llevamos recorrido de la década de los noventa, se están produciendo dos circunstancias de un cierto relieve dentro de la sociedad: la incorporación de una nueva generación, quizás más radical que las anteriores, y el mayor protagonismo que la mujer (sobre todo aquella más joven) está ocupando en múltiples campos de la vida social.

Estas dos situaciones se hacen más evidentes en algunos países y en determinados ámbitos de la vida social, de tal manera que en circunstancias concretas puede llegar a producirse una interesante coexistencia de generaciones en torno a manifestaciones precisas de la vida cultural, económica o política.

Limitándonos a los dos ámbitos que a nosotros nos interesan en este momento, el caso español y el mundo cinematográfico, la doble circunstancia que apuntábamos adquiere una especial consideración, llegando a ser casi un lugar común en las aproximaciones que se hacen al cine español de los últimos años, la reflexión sobre las jóvenes directoras y la aportación que suponen sus películas al conjunto de la imagen animada de nuestro país.

Pero, a la vez, ello puede dar pie para una reflexión más amplia en la que nos preguntemos, desde una perspectiva histórica, por la presencia de las mujeres como directoras a lo largo de la historia del cine hispano, así como lo que representó su presencia en un medio que "a priori" y debido a las circunstancias sociales les podía ser tan ajeno y hasta cierto punto hostil.

Partimos del hecho de que son muy limitadas las contribuciones femeninas a la dirección cinematográfica; pero, quizás, por su escasez sea más interesante interrogarse por la forma en que se desarrolló su labor profesional.

A la vez es necesario tener en cuenta de manera muy fundamental las coordenadas históricas en que trabajaron cada una de ellas; las características propias de la sociedad española, los cambios de todo tipo que experimentó el país a lo largo de este siglo, las condiciones vitales a las que se vió sometida la mujer (y su papel en la sociedad) en estas décadas, serán factores que no podremos perder nunca de vista a la hora de intentar establecer una reflexión sobre estas cineastas.

## UN PRÓLOGO REPUBLICANO<sup>1</sup>

El período de los años treinta adquiere una especial singularidad en el caso del cine español por la confluencia de dos circunstancias muy distintas entre sí pero de gran relevancia: la implantación de la República y la incorporación del sonido. En este contexto tendremos que situar a la primera mujer directora de nuestro cine, **Rosario Pi**.

Lo primero que llama la atención al aproximarnos a esta mujer es su profunda y continua vinculación con el mundo empresarial. Tras una dedicación inicial al mundo de la alta costura, aprovechó los altibajos que supuso el difícil proceso de incorporación del sonido para iniciar su relación con el cine en 1931 como socia fundadora de la productora "Star Film"<sup>2</sup>.

Su labor dentro de la compañía no fue de mera comparsa, sino de continua actividad: llegó a ser gerente de la firma, impulsó la incorporación a la dirección de Edgar Neville convenciéndole para que realizase *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931)<sup>3</sup>, se alabó por parte de la crítica su contribución a que salieran adelante algunos proyectos

---

<sup>1</sup>Motivo de estudio que habrá que abordar en el futuro es el papel representado por Elena Cortesina que en 1921 codirigió con José Ma Granada *Flor de España o la historia de un torero*; se trata de una famosa bailarina que interpretó el film e igualmente produjo la obra a través de una compañía que llevaba su nombre, si bien se trata de su única participación cinematográfica en estos años.

<sup>2</sup>Román Gubern: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid, Filmoteca Española, 1994, pág. 217.

<sup>3</sup>José M<sup>a</sup> Caparrós: *Arte y política en el cine de la República* (1931-1939). Barcelona, Editorial 7 1/2 S.A.-Ediciones Universidad de Barcelona, 1981, pág. 125.

difíciles (en concreto *El hombre que se reía del amor*, de Benito Perojo, 1932), realizó el argumento de otro film producido por la compañía (*Doce hombres y una mujer*, Fernando Delgado, 1934) y con su fuerte carácter (reconocido por todas las fuentes coetáneas) contribuyó a que la productora consiguiera una cierta aunque pequeña continuidad.

En relación a la dirección asumió la responsabilidad de dos películas: *El gato montés* (1935) y *Molinos de viento* (1937), situadas ambas en momentos críticos de la historia española, pues la primera se estrenó en Madrid en marzo de 1936, mientras que la segunda se rodó en Barcelona en plena guerra civil.

Es curioso que en las dos películas nos encontremos con un punto de partida similar, pues ambas son adaptaciones de las operetas homónimas (que gozaban de gran fama en aquel momento) y de autores tan conocidos como los maestros Penella, y Frutos y Luna, respectivamente.

Indudablemente esta circunstancia conlleva un doble riesgo que es totalmente asumido por la directora. Por una parte, utilizar con pleno sentido los recursos que la imagen poseía en aquel momento para conseguir adaptar unos puntos de partida claramente musicales; por otra, y quizás de mayor repercusión, la evidente vinculación que tenían ambas obras con el mundo folklórico, cercano a la denostada "españolada", lo que supuso diversidad de posturas de la crítica ante el estreno de la primera<sup>1</sup> y reticencias al iniciarse el rodaje de *Molinos de viento*<sup>2</sup> durante el conflicto armado.

El equilibrio entre su preocupación empresarial y el deseo de dirigir se hará palpable en la utilización de técnicos de cierta profesionalidad en aquel momento o que destacarán posteriormente (Isidoro Golberger, Agustín Macasoli, Juan Mariné, Espiga, Farsac, etc.) con los que intenta dotar de un cierto nivel al conjunto del film, aunque los resultados no llegaron a ser tan favorables como era de esperar.

---

1 Ramón Sala Noguera: *El cine en la España republicana durante la guerra civil (1936-1939)*. Bilbao, Mensajero, 1993, pág. 36.

2 Julio Pérez Perucha (ed.): *El cine de Edgar Neville*. Valladolid, Semana Internacional de Cine, 1982, pág. 94.

## EN EL PROFUNDO FRANQUISMO

Tendremos que esperar bastantes años, en concreto hasta principio de los cincuenta, para volver a encontrar mujeres que accedan a la dirección cinematográfica. En este caso son dos las realizadoras que reclaman nuestra atención: **Ana Mariscal y Margarita Alexandre**.

Es llamativo que en un período socialmente tan difícil como el de los años cincuenta y sesenta, nos encontremos con dos mujeres que poseen como rasgo común y más definidor el de romper con los esquemas tradicionales de la condición femenina y ofrecer actividades muy plurales y cargadas de riqueza en cuanto suponen la búsqueda de nuevos caminos vitales dentro de una sociedad muy encorsetada.

Estas dos mujeres poseen un rasgo común e inicial en su carrera profesional que me parece interesante destacar: su acceso al mundo del cine se produce a través de la interpretación. A lo largo de los años cuarenta y hasta su paso a la dirección (en el caso de Ana Mariscal también durante esta fase profesional) darán vida a diversos personajes, alcanzando un gran renombre popular; en el caso de la primera le llevó a protagonizar algunos papeles importantes en el cine de la época (*Raza*, de José Luis Sáenz de Heredia, 1942; *La princesa de los Ursinos*, de Luis Lucia, 1947; *Un hombre va por el camino*, de Manuel Mur Oti, 1949), mientras que Alexandre intervino, entre otras obras, en *Por que te vi llorar*, de Juan de Orduña, 1941; *Sabela de Cambados*, de Ramón Torrado, 1948 o *Ronda española*, de Ladislao Vajda, 1951.

Hay que destacar también que Ana Mariscal no se limitó a la interpretación en el cine sino que el teatro fue una actividad recurrente en su vida profesional, pues se inició con un hombre del prestigio de Luis Escobar, tomó parte en diversas compañías y tuvo una especial significación su estancia en Argentina de 1954 a 1956 en la que interpretó *Bodas de sangre*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera* o *La casa de Bernarda Alba*, todo lo cual le sirvió como factor importante para mantener viva la energía que concede el escenario y la proximidad al espectador.

Junto a ello hay un rasgo que llama la atención en la personalidad de esta mujer, y que contrasta fuertemente con la situación que vive el mundo femenino durante esas décadas en España, como es la variedad de aspectos a los que dedicó su atención, en ocasiones alejados de la profesión del cine aunque a veces relacionados con él como la docencia, conferencias, y aún aproximándose al ámbito de la literatura, en la que publicó una novela

(*Hombres*. Madrid, Ed. Avapiés, 1992) y un relato autobiográfico (*Notas de una actriz*. Bilbao, Ediciones de Conferencias y Ensayos, 1943).

La dirección la aborda a principios de los cincuenta, después de hacer una primera aproximación en 1946 con el corto *Misa en Compostela*. De su filmografía me interesaría resaltar algunos rasgos significativos: en primer lugar su continuidad, puesto que iniciada de manera titubeante en los cincuenta, se verá marcada por un ritmo preciso a lo largo de la década siguiente en la que dirigirá siete films hasta su última obra en 1968.

En un segundo nivel, la clara diferencia que se puede establecer entre las obras iniciales y las del período de los sesenta, puesto que si las primeras (*Segundo López, aventurero urbano*, 1952 y *Con la vida hicieron fuego*, 1957) poseen una evidente preocupación temática y estética, claramente neorrealista en la primera por lo que fue valorada en su momento y ha sido recuperada actualmente, las obras que dirigirá más adelante están marcadas por la comercialidad de una forma radical y su integración en corrientes de aceptación popular en la época (*La canción va contigo*, y *El duende de Andalucía*, ambas de 1964, o *El paseillo*, 1968).

Un último rasgo que puede destacarse en la vida profesional de Ana Mariscal es su vinculación al mundo de la producción, pues en 1952 fundó con su marido, el cámara y continuo colaborador Valentín Javier, la productora "Bosco Films" que sería el soporte industrial para sus obras posteriores.

El caso de Margarita Alexandre es, aunque menos conocido, también digno de un estudio detenido, en cuanto representa el riesgo de una búsqueda de caminos diferentes en una actividad tan compleja como la cinematográfica.

Por los mismos años que Ana Mariscal, realiza su paso a la dirección, acompañada de Rafael Torrecilla que será su marido y compañero profesional en estas lides. Su carrera se limita a tres obras que aparecen de manera consecutiva en el primer lustro de la década: *Cristo* (1953), *La ciudad perdida* (1954) y *La gata* (1955), y que serán las únicas que dirigirá en nuestro país.

Cada una de las obras poseen unos rasgos muy peculiares que, aunque de una manera somera, debemos citar. *Cristo* es una película documental, basada en un texto de fray Justo Pérez de Urbel y en la que la vida de Jesús se sigue a través de importantes cuadros de la historia de la pintura y donde los personajes dialogan entre sí.

El caso de *La ciudad perdida* nos parece muy singular, en cuanto que se centra en el retorno clandestino de un exilado político que tiene orden de no entrar en Madrid, lo cual incumple; allí conoce a una mujer a la que coge como rehén y con la que se establecen una serie de situaciones afectivas. Los problemas con la censura, como es fácil de suponer, surgieron ineludiblemente<sup>1</sup>, pero lo llamativo es que se trate en esta fecha el tema del regreso de un exilado y surja una visión positiva del mismo, anunciándonos una postura superadora de la ruptura de la guerra civil que también mantendría Ana Mariscal en *Con la vida hicieron fuego*.

Por último, *La gata* se vincula en cuanto al cuidado estético, y a pesar de las diferencias temáticas, con su primer film; el tema eran unos amores interclasistas, si bien la ambientación en el mundo de las marismas andaluzas, que llegaban a ser las protagonistas del film, condicionaba todo lo que era la concepción global de la obra. A ello se unía el estar rodada en cinemascope (el primer film español con este sistema) y dotada de sonido estereofónico, y con la fotografía de Juan Mariné que colaboraba con Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla de nuevo, retomando una actividad común que iniciaron en *Cristo*, de tal manera que buscaban huir del folklorismo que había sido la fórmula más frecuente para acercarse a este mundo andaluz.

La trayectoria profesional y vital de Margarita Alexandre será apasionante en los años siguientes. Camino de México, donde había decidido exilarse junto con su marido, recalán en Cuba, coincidiendo con el primer momento de la revolución castrista. Durante once años permanecieron en la isla colaborando con el recién creado Instituto Cubano de Cinematografía en una época especialmente fructífera y llena de futuro, pero que se fue truncando debido a la inoperancia burocrática y censora.

La siguiente fase de su vida en el cine transcurrió en Italia a mediados de los setenta donde colaboró con Gillo Pontecorvo en la preparación de *Operación Ogro*, aunque los resultados no fueron todo lo satisfactorio que se esperaba por la incidencia de muchos factores, entre ellos los propios acontecimientos de la historia española<sup>2</sup>.

---

1 Margarita Alexandre: *España, Cuba, Italia*, entrevista por Gregorio M. Gutiérrez, "Rosebud", nº 1 (diciembre 1991), pág. 24.

2 *Ibidem*, págs. 25 y 26.

## EL CAMINO HACIA LA NORMALIZACIÓN PROFESIONAL

La evolución social que experimenta España a partir de la segunda mitad de los años sesenta (a pesar de todas las limitaciones políticas del final del franquismo) tiene su reflejo en el campo que estamos comentando.

No se trata solamente de que aumenta paulatinamente el número de mujeres que acceden a la dirección cinematográfica, sino que su vinculación profesional va siendo más profunda y relacionada con otros ámbitos de la imagen, sobre todo la televisión y el cortometraje. Esta forma de integración en la profesión será el rasgo que desde este momento y de manera progresiva en las décadas siguientes, testimonie la presencia cada vez menos excepcional de las mujeres en relación con la imagen.

Buen ejemplo de esta inflexión son los casos de **Pilar Miró y Josefina Molina**; si la primera fue pionera en la realización televisiva (1964), Molina será la primera mujer que se diplomó en dirección en la E.O.C., siendo ambas circunstancias significativas del camino que se iba abriendo.

La intensa labor desarrollada por ambas dentro de Televisión Española desde mediados de los sesenta (en la que alcanzan un especial relieve los programas dramáticos y las adaptaciones literarias)<sup>1</sup> será el campo de aprendizaje para su paso a la realización de largometrajes de cine que se producirá en los dos casos a mediados de los setenta (Josefina Molina con *Vera, un cuento cruel*, 1973 y Pilar Miró en 1976 con *La petición*).

En los años siguientes, y hasta la actualidad, estas dos directoras han trabajado de manera continua en ambos campos, si bien la filmografía de Pilar Miró es más compleja, y quizás más coherente y personal (recordemos obras como *El crimen de Cuenca*, 1979; *Gary Cooper que estás en los cielos*, 1981; *Werther*, 1986; *Beltenebros*, 1991 o *Tu nombre envenena mis sueños*, 1996), a pesar de la interrupción que supuso su paso por las Direcciones Generales de Cinematografía y del Ente Público RTVE, mientras que en el trabajo de Josefina Molina destaca el éxito televisivo alcanzado por determinados programas y en concreto la serie *Teresa de Jesús*, y su versatilidad adaptándose a obras muy diferentes entre sí como *Función de noche* (1981); *Esquilache* (1988) y *La Lola se va a los puertos* (1993).

---

<sup>1</sup> Es muy interesante la documentación que se recoge en Juan Antonio Pérez Millán: *Pilar Miró, directora de cine*. Valladolid, 37 Semana Internacional de Cine, 1992.

Coetánea de las directoras citadas es **Cecilia Bartolomé** que también pasó por la Escuela Oficial de Cinematografía, si bien su dedicación posterior se desarrolló en el cortometraje y el cine publicitario. Su carrera en el largo ha sido muy irregular pues después de su debut en 1977 con *Vámonos, Bárbara*, realizaría la doble película de montaje sobre la transición *Después de...* (1980), teniendo que esperar hasta 1996 para volver a ponerse detrás de la cámara (*Lejos de Africa*).

La década de los setenta se cierra con una debutante más, **Emma Cohen**; su aproximación a la dirección se limita a un sketch en la película *Cuentos eróticos* (1979), si bien su intensa labor como actriz, y en los últimos años como comentarista, han sido testimonios de su profunda vinculación a la imagen.

En claro contraste con las carreras dilatadas y consolidadas de mujeres como Molina y Miró, están las fugaces apariciones que se producen en los años ochenta, cuando una serie de directoras llevan a cabo su primer, y de momento único, film. Sorprende esta situación que rompe la dinámica iniciada en los años anteriores y que, podemos intuir, responde a las graves dificultades por las que pasa el cine de autores noveles en España en aquellos años.

Nos referimos a **Pilar Tavora** (*Nana de espinas*, 1984), **Cristina Andreu** (*Brumal*, 1988) y **Ana Díez** (*Ander eta Yul*, 1988) con obras muy personales y en ocasiones, casos de Tavora y Díez, vinculadas al contexto sociológico andaluz y vasco, respectivamente, en que se encuentran inmersas, si bien hay que apuntar que la misma Ana Díez ha conseguido volver recientemente a la dirección de largometrajes con la coproducción con Portugal *Todo está oscuro* (1996). Caso aparte es la dedicación de **Lina Romay** al cine más o menos pronográfico en los años centrales de la década (1982-1986) y que la convierten en realizadora singular dentro de una corriente cinematográfica muy específica.

## LOS AÑOS NOVENTA

Y llegamos a la gran eclosión. La década actual ha sido testigo, y lo estamos viviendo de forma llamativa, de una auténtica proliferación de mujeres directoras, que si bien en el momento actual (otoño 1996) en su mayoría solamente han dirigido una película, es posible que, dadas las



circunstancias, puedan desarrollar una carrera profesional más o menos continuada.

A fin de valorar con exactitud esta situación, debemos constatar que no es privativa del mundo español, sino que por el contrario responde a la unión coyuntural de una serie de circunstancias, entre las que destaca la superposición de generaciones, que permite a diversos grupos femeninos acceder al trabajo profesional al mismo tiempo, y un cambio radical de mentalidad en el conjunto de nuestra sociedad<sup>1</sup>.

Podemos apuntar, sin embargo, algunos rasgos significativos de estas directoras, como es su edad (la mayoría se encuentra entre los 30 y los 40 años), sus estudios universitarios (hay un número singular de licenciadas en Historia o en Historia del Arte, como son los casos de Isabel Coixet, Gracia Querejeta, Rosa Vergés o Azucena Rodríguez) y su inicial aproximación al mundo de la imagen a través del cortometraje, el trabajo como ayudantes de dirección y, en ocasiones, como guionistas (caso de Azucena Rodríguez).

Tampoco puede dejarse de lado el apoyo prestado a estas realizadoras por algunos de los directores que mayor éxito han tenido en el cine español de las últimas décadas, bien a través de sus productoras, bien participando personalmente en la preparación de los filmes, como es el caso de Pedro Almodóvar, Fernando Colomo, Fernando Trueba o Manuel Gutiérrez Aragón, lo cual no es impedimento para que muchas de estas obras se vean sometidos a las mismas dificultades de estreno y distribución comercial normalizada que sufren gran número de películas españolas en la actualidad.

Se puede comprobar, igualmente, que en la mayoría de las ocasiones existe una cierta dificultad para consolidar el trabajo profesional, pues aquellas realizadoras que han podido sacar adelante varios proyectos lo han hecho en un espacio de tiempo dilatado. Son las circunstancias de **Isabel Coixet** (*Demasiado viejo para morir joven*, 1988 y *Cosas que nunca te dije*, 1995), **Gracia Querejeta** (*Una estación de paso*, 1992 y *El último viaje de Robert Rylands*, 1996) o **Rosa Vergés** (*Boom Boom*, 1990 y *Souvenir*, 1994), si bien son excepción la continuidad de **Chus Gutiérrez** (*Sublet*, 1991; *Sexo oral*, 1994 y *Alma gitana*, 1996) o el

---

<sup>1</sup> Véanse las interesantes consideraciones en la entrevista *Pascale Ferran. Le double et le multiple*, "La Nouvelle Revue Française", nº 520 (mai 1996), págs. 75-76.

lanzamiento fulminante de **Azucena Rodríguez** (*Entre rojas y Puede ser divertido*, ambas de 1995).

Por otra parte, no puede pasarse por alto las primeras obras, sin continuidad de momento, de **Ana Belén** (*Como ser mujer y no morir en el intento*, 1991), **Arantxa Lazcano** (*Los años oscuros*, 1993) y **Maite Ruiz de Austri** (*El regreso del viento del norte*, 1993), teniendo en cuenta además que se trata de obras muy diferentes entre sí que van desde la comedia basada en la novela homónima de Carmen Rico Godoy en el primero de los casos, al trabajo de dibujos animados en el último pasando por una visión personal de determinados grupos de la sociedad vasca durante el franquismo.

Finalmente, debemos citar una situación sorprendente: el aluvión de películas estrenadas en los dos últimos años y sobre todo en 1996; la cercanía cronológica nos impide hacer un juicio valorativo en profundidad, pues es muy difícil en este momento establecer si se trata de una circunstancia puntual o si en los años futuros se seguirá manteniendo un ritmo de producción similar al que contemplamos actualmente.

A las ya citadas anteriormente hay que añadir las obras de **María Miró** (*Los baúles del retorno*, 1995, sobre el éxodo de unas familias saharauis), **Marta Balletbó-Coll** (*Costa Brava*, 1995, un exaltado alegato feminista) y las del fecundo 1996 **Iciar Bollaín** (*Hola, estás sola?*), **Eva Lesmes** (*Pon un hombre en tu vida*), **Mar Taragona** (*Muere, mi vida*), **Mónica Laguna** (*Tengo una casa*) y **Mireia Ros** (*La Moños*), a las que hay que unir la singular obra *El dominio de los sentidos* (todavía no estrenada) en la que cinco directoras ruedan los sketches correspondientes a los sentido corporales (La vista, por Judith Colell; El oído, de Maria Ripoll; El gusto, por Teresa de Pelegrí; El olfato, responsabilidad de Isabel Gardela, y El tacto, de Nuria Olivé-Bellés).

Toda esta magnífica floración de realizadoras cinematográficas nos habla, claramente, de una situación social y profesional muy interesante, en la que el pluralismo se hace muy evidente (tanto en las premisas de partida iniciales como en los temas abordados o las estéticas utilizadas) y donde el papel profesional de la mujer va evolucionando hacia cotas de normalidad, siendo buen testimonio de ello la reivindicación de un cine de

personas, no meramente de mujeres ni feminista, que ha sido planteado en repetidas ocasiones por varias de estas directoras <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> En este sentido, las declaraciones de Azucena Rodríguez durante su participación en el Festival "Primer Plano" (Dijon, abril 1996) en "Le Bien Public" (28-abril-1996).

**FILMOGRAFIA REALIZADORAS ESPAÑOLAS**

**ALEXANDRE, Margarita**

*Cristo* (1953); *La ciudad perdida* (1954); *La gata* (1955, todas codirigidas con Rafael María Torrecilla).

**ANDREU, Cristina**

*Delirios de amor* (1986; un episodio); *Brumal* (1988).

**AYASO, Dunia**

*Perdona bonita, pero Lucas me quería a mi* (1997, codirigida con Félix Sabroso)

**BARTOLOME, Cecilia**

*Vámonos, Bárbara* (1977); *Después de...* (1980, codirigida con J.J. Bartolomé); *Tejos de Africa*(1996).

**BALLETBO-COLL, Marta**

*Costa Brava* (1995).

**BELEN, Ana**

*Cómo ser mujer y no morir en el intento* (1991).

**BOLLAIN, Icíar**

*Hola, estás sola?* (1996).

**COHEN, Emma**

*Cuentos eróticos* (1979, un episodio).

**COIXET, Isabel**

*Demasiado viejo para morir joven* (1988); *Cosas que nunca te dije* (1995).

**DIEZ, Ana**

*Ander eta Yul* (1988); *Todo está oscuro* (1996).

**GUTIERREZ, Chus (María Jesús)**

*Sublet* (1991); *Sexo oral* (1994); *Alma gitana* (1996).

**LAGUNA, Mónica**

*Tengo una casa* (1996).

**LAZCANO, Arantxa**

*Los años oscuros* (1993).

**LESMES, Eva**

*Pon un hombre en tu vida* (1996).

**MARISCAL, Ana**

*Segundo López, aventurero urbano* (1952); *Con la vida hicieron fuego* (1957); *La quiniela* (1959); *Feria de Sevilla* (1960, codirigida con Enrique Carreras); *¡Hola, muchachos!* (1961); *Occidente y sabotaje* (1962); *El camino* (1963); *La canción va conmigo* (1964); *Los duendes de Andalucía* (1964); *Vestida de novia* (Ojos verdes) (1966); *El paseíllo* (1968).

**MIRO, Pilar**

*La petición* (1976); *El crimen de Cuenca* (1979); *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1981); *Hablamos esta noche* (1982); *Werther* (1986); *Beltenebros* (1991); *El pájaro de la felicidad* (1993); *El perro del hortelano* (1996); *Tu nombre envenena mis sueños* (1996).

**MIRO, María**

*Los baúles del retorno* (1995).

**MOLINA, Josefina**

*Vera, un cuento cruel* (1973);

*Cuentos eróticos* (1979, un episodio);

*Función de noche* (1981); *Esquilache* (1988); *Lo más natural* (1990); *La Lola se va a los puertos* (1993).

**PI, Rosario**

*El gato montés* (1935); *Molinos de viento* (1937).

**QUEREJETA, Gracia**

*Siete huellas* (1986, un episodio); *Una estación de paso* (1992); *El último viaje de Robert Rylands* (1996).

**RODRIGUEZ, Azucena**

*Entre rojas* (1995); *Puede ser divertido* (1995).

**ROMAY, Lina**

*Confesiones íntimas de una exhibicionista* (1982); *Una rajita para dos* (1983); *Las chicas del tanga* (1984); *El ojete de Lulú* (1984); *Un pito para tres* (1985); *Entre pitos anda el juego* (1985); *El chupete de Lulú* (1985); *Las chuponas* (1986); *Para las nenas, leche calentita* (1986); *El mirón y la exhibicionista* (1986).

**ROS, Mireia**

*La moños* (1996).

**RUIZ DE AUSTRI, Maite**

*El regreso del viento del norte* (1993).

**TARAGONA, Mar**

*Muere, mi vida* (1996).

**TAVORA, Pilar**

*Nana de espinas* (1984).

**VERGES, Rosa**

*Boom Boom* (1990); *Souvenir* (1994); *Tic tac* (1997).