

Tensiones entre modelos de mujer en España: la voz de Pilar Palomero en *Las niñas*

Laura Cortés-Selva¹  0000-0003-0306-9401

¹Universidad Miguel Hernández, Departamento de Ciencias Sociales y Humanas, Elche, Alicante, España. 03202 - dpto.ccsshh@umh.es



Resumen: Pilar Palomero es una directora de cine de reciente aparición en la industria cinematográfica española que ha recibido numerosos premios y nominaciones por su primer largometraje de ficción *Las niñas*. Este artículo analiza las temáticas, los personajes y el estilo visual del relato, teniendo en cuenta el contexto sociopolítico y cultural del periodo descrito en la película como marco para profundizar en temas y personajes junto con los elementos estilísticos que los transmiten. Los resultados se estructuran en torno a los cinco temas centrales de la teoría fílmica feminista mencionados por Bárbara Zecchi: cuerpo, placer, violencia, espacio y autoría, que ponen de manifiesto las tensiones existentes entre el modelo de mujer fomentado por la educación que reciben las niñas y el proyectado por algunos medios de comunicación de masas de la época.

Palabras clave: cine; directoras de cine; estilo; narrativa; feminismo.

Tensions between female models in Spain: the voice of Pilar Palomero in *Las niñas*

Abstract: Pilar Palomero is a film director who recently emerged in Spanish cinema and has received numerous awards and nominations for her debut feature film *Las niñas*. This paper presents the findings of the film analysis, which include the prevailing political, social, and cultural context in Spain of the nineties, as a framework to delve into topics and characters together with the stylistic elements that convey them. The results are structured according to the five central issues of feminist film theory mentioned by Bárbara Zecchi: body, pleasure, violence, space, and authorship, that highlight the existing tensions between the model of women promoted by the education received by girls and the one projected by some mass media of the time.

Keywords: Film; Film directors; Style; Storytelling; Feminism.

Tensões entre modelos femininas na Espanha: a voz de Pilar Palomero em *Las Niñas*

Resumo: Pilar Palomero é uma diretora de cinema que recentemente apareceu na indústria cinematográfica espanhola e recebeu numerosos prêmios e indicações por seu primeiro longa-metragem de ficção, *Las Niñas*. Este artigo analisa os temas, personagens e estilo visual da narrativa cinematográfica, levando em consideração o contexto sociopolítico e cultural do período descrito no filme como estrutura para aprofundar-se em temas e personagens, juntamente com os elementos estilísticos que os transmitem. Os resultados se estruturam em torno dos cinco temas centrais da teoria feminista do cinema citada por Bárbara Zecchi: corpo, prazer, violência, espaço e autoria, que evidenciam as tensões existentes entre o modelo de mulher promovido pela educação recebida pelas meninas e o projetado por alguns meios de comunicação de massa da época.

Palavras-chave: cinema; diretoras de cine; estilo; narrativa; feminismo.

Introducción

Alice Guy Blaché (1873-1968), pionera en el cine narrativo, es también la primera voz femenina en formar parte de los numerosos casos en la historiografía cinematográfica internacional en los que las mujeres han sido ignoradas o silenciadas. Este desequilibrio de géneros es patente

en la cinematografía internacional a través del escaso porcentaje de mujeres que han recibido la estatuilla otorgada por la Academia de Cine Estadounidense, el Óscar a la mejor película, tradicionalmente en manos del género masculino, entre otras razones por la baja participación femenina en la industria cinematográfica, especialmente en los puestos de poder. No obstante, desde hace algún tiempo, la mujer participa de forma activa en los diferentes ámbitos de la cinematografía como el de la dirección y, a pesar de ello, son escasos los nombres de mujeres que, como el de Kathryn Bigelow o Chloé Zhao, han conseguido la preciada estatuilla en la categoría de mejor dirección. En el caso de Bigelow por la película *En tierra hostil* (*The Hurt Locker*, Kathryn Bigelow, 2008) y en el de Zhao, por *Nomadland* (Chloé Zhao, 2020). Otras mujeres directoras han sido galardonadas con el Óscar al mejor guion original por películas como *Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2003) o *El piano* (*The Piano*, Jane Campion, 1994). En otras categorías tradicionalmente dominadas por hombres, como la de mejor fotografía cinematográfica, llama la atención la directora de fotografía Rachel Morrison, la primera mujer en ser nominada por su trabajo en la película *Mudbound* (Dee Rees, 2017) y, aunque no gana el premio, su nominación supone un hito significativo en la industria cinematográfica. En la categoría de mejor diseño de producción, Catherine Martin ha sido galardonada en dos ocasiones por su trabajo tanto en *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001) como en *El gran Gatsby* (*The Great Gatsby*, Simon Duggan, 2013). En otras categorías dominadas habitualmente por hombres, como la de mejor mezcla de sonido, Lora Hirschberg recibe el galardón en el año 2008 por su trabajo en *El caballero oscuro* (*The Dark Knight*, Christopher Nolan, 2008). En montaje, destaca Anne V. Coates, influyente editora de cine británica que es galardonada por su trabajo en *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962), y Margaret Sixel, quien también gana un Óscar al mejor montaje por su trabajo en *Mad Max: furia en la carretera* (*Mad Max: Fury Road*, George Miller, 2015).

En una categoría tradicionalmente dominada por mujeres, como el diseño de vestuario, sí se encuentran varios casos de mujeres galardonadas con la preciada estatuilla en la categoría de mejor diseño de vestuario. Tal es el caso de Edith Head, una de las diseñadoras más famosas en la historia del cine, que ha ganado un total de ocho estatuillas por su trabajo en películas como *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950) o *Vacaciones en Roma* (*Roman Holiday*, William Wyler, 1953), entre otras. Colleen Atwood es otra diseñadora de vestuario galardonada con cuatro premios Óscar por su trabajo en películas como *Chicago* (Rob Marshall, 2002), *Memorias de una Geisha* (*Memoirs of a Geisha*, Rob Marshall, 2005), *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in Wonderland*, Tim Burton, 2010) y *Animales fantásticos y dónde encontrarlos* (*Fantastic Beasts and Where to Find Them*, David Yates, 2016). Finalmente, Sandy Powell ha ganado tres premios Óscar por sus diseños de vestuario en las películas *Shakespeare enamorado* (*Shakespeare in Love*, John Madden, 1998), *El aviador* (*The Aviator*, Martin Scorsese, 2004) y *La reina Victoria* (*The Young Victoria*, Julian Fellowes, 2009).

En el territorio español, solo dos mujeres han logrado el premio Goya de la Academia de cine español en la categoría de mejor dirección: Icíar Bollain, por *Te doy mis ojos* (2003) e Isabel Coixet, por *La librería* (2017). La proporción de mujeres directoras galardonadas con la estatuilla española se incrementa en la categoría de mejor dirección novel. De hecho, en la edición del año 2024, la directora de cine Estíbaliz Urresola se convierte en la séptima mujer que recibe el premio por su película *20.000 especies de abejas* (Estíbaliz Urresola Solaguren, 2023). Anteriormente, otras directoras españolas han sido galardonadas en la misma categoría por películas como *Verano 1993* (*Estiu 1993*, Carla Simón, 2017); *Carmen y Lola* (Arantxa Echevarría, 2018); *La hija de un ladrón* (Belén Funes, 2019); *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020); *Libertad* (Clara Roquet, 2021); y *Cinco lobitos* (Alauda Ruiz de Azúa, 2022). A pesar de que la presencia femenina parece incrementarse con el paso del tiempo en la industria cinematográfica española, históricamente, nombres como los de Rosario Pi, Helena Cortesina, Ana Mariscal o Josefina Molina, entre otras muchas, forman parte de una amnesia imperante en la historiografía cinematográfica española sobre la participación de la mujer en el cine (ZECCHI, 2013, 2014a), que se prolonga hasta finales de los años noventa del siglo XX. En este sentido, supone un hito el trabajo de la autora María Camí-Vela (2001) sobre directoras de cine españolas de los años noventa y de la primera década del siglo XXI (CAMÍ-VELA, 2005), ya que inaugura una línea de estudio y análisis de las trayectorias y filmografías de las cineastas españolas. Otras autoras, como Fátima Arranz (2008), continúan dicha estela con una investigación empírica sobre la situación de las mujeres y de los hombres en el cine español entre los años 2000-2006, así como con un volumen focalizado en cine y género (ARRANZ, 2010). Francisco A. Zurrián (2015, 2017) pone de manifiesto en sus obras la mirada que ofrecen las mujeres cineastas que desarrollan su trabajo en los primeros quince años del siglo XXI. Por su parte, Concepción Cascajosa-Virino (2019) se centra en la serie *Matar al padre* (2018), de la cineasta Mar Coll, directora de cine formada en la ESCAC (Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña) y que recibe el premio Goya a la mejor dirección novel en la XXIV edición de dichos galardones. Recientemente, autoras como Laura Cortés-Selva (2020) focalizan sus investigaciones en otras profesionales de la industria audiovisual española, como las directoras de fotografía, cuya presencia en la cinematográfica representa un porcentaje mínimo. En este

sentido, Arranz (2010) subraya la escasez de voces femeninas en la mayoría de los ámbitos de la industria cinematográfica en general y de la española en particular, especialmente en los roles que exigen liderazgo o habilidades técnicas y artísticas. De hecho, conscientes de esta injusticia y con el compromiso de estrechar esta brecha de género, surge en el año 2006 en España, la Asociación de Mujeres Cineastas y de los Medios Audiovisuales (CIMA), gracias al impulso de sus socias fundadoras: Inés París, Chus Gutiérrez, Iciar Bollain, Isabel Coixet, Josefina Molina, Cristina Andreu, Helena Taberna, Mireia Ros, Manane Rodríguez, María Ripoll, Cayetana Mulero, Laura Mañá, Eva Lesmes, Patricia Ferreira, Daniela Féjerman, Ana Diez, Teresa de Pelegrí y Judith Colell. En la actualidad, la asociación reúne a más de mil cien mujeres entre directoras de cine, cortometrajistas, productoras, guionistas, directoras de fotografía, directoras de arte, sonidistas, montadoras, distribuidoras, actrices, exhibidoras, etc., pertenecientes al tejido audiovisual español (cine, televisión y otros medios audiovisuales). La asociación tiene como primordial objetivo promover la igualdad de oportunidades para las mujeres en la alta dirección y toma de decisiones en la industria audiovisual, lo que implica incrementar su presencia e influencia en estos roles. Asimismo, busca fomentar una representación más equitativa y veraz de la mujer en los medios de comunicación, contribuyendo así a mejorar su percepción pública y proporcionando modelos a seguir para las generaciones venideras. Estos objetivos fundamentales reflejan el compromiso de la asociación con la equidad de género y la diversidad en el ámbito audiovisual, destacando su importancia en el panorama contemporáneo (PARÍS, 2010).

En el séptimo informe de CIMA realizado por Sara Cuenca-Suárez (2022) con datos del 2021, las mujeres han representado un 32% del total de profesionales de la industria cinematográfica frente a un 68% de los hombres, lo que convierte al sector cinematográfico de los largometrajes en un ámbito principalmente masculinizado. La autora subraya que las profesiones feminizadas son aquellas vinculadas con los roles tradicionales de género, como el diseño de vestuario (con un 82% de mujeres), el maquillaje y la peluquería (con un 66% de participación femenina). Por su parte, las profesiones masculinizadas corresponden con las que requieren habilidades técnico-expresivas, como la dirección de fotografía, con el 16% de presencia femenina; el sonido, con un 17% de mujeres; el montaje, con un 30% de mujeres; y los efectos especiales, con un 29% de mujeres. También las profesiones masculinizadas corresponden con aquellas que exigen liderazgo, como la dirección cinematográfica, con tan solo el 21% de mujeres; la producción, con un 26% de mujeres; o la escritura del guion, con el 31% de mujeres. Las áreas en las que existe un mayor equilibrio entre la presencia masculina y femenina corresponden a la dirección de producción (59%) y al ámbito de la dirección artística (60%). En una comparativa histórica vemos que en siete años ha habido un crecimiento de seis puntos porcentuales, en cuanto a la presencia femenina en general, aumentando desde un 26% en 2015, a un 32% en 2021 (CUENCA-SUÁREZ, 2022).

Fomentar la participación de las voces femeninas en la industria cinematográfica y visibilizar su trabajo no sólo es una cuestión de justicia, sino que implica la posibilidad de construir una realidad más amplia, así como de estructurar y distribuir el capital simbólico (ARRANZ, 2010) y que sea apreciado por la audiencia. Cecilia Flachsland (2003), en alusión a la obra de Pierre Bordieu (2000), manifiesta el poder del cine para construir verdad y exponer una determinada visión del mundo; de establecer criterios de diferenciación social, clasificando y construyendo grupos sociales, es decir, alude a la carga simbólica oculta tras la aparente naturalidad con que se muestran, por ejemplo, las actividades asignadas a cada uno de los sexos. El cine tiene el poder de transmitir determinados valores que la sociedad va aceptando, integrando y normalizando. En concreto, Arranz (2010) subraya la capacidad del medio cinematográfico para proponer, por ejemplo, modelos de familia, modos de vivir el amor y/o la sexualidad, así como para construir identidades, influyendo en el comportamiento de los espectadores. En este sentido, Pilar Palomero ha llamado la atención con su primer largometraje como directora de cine y guionista *Las niñas* (2020) que ha recibido premios y nominaciones en festivales internacionales como Berlín, San Sebastián y Málaga, así como en los premios españoles Forqué, Feroz o Goya, en los que ha conseguido varias estatuillas como mejor película, mejor dirección novel, mejor guion original y mejor fotografía cinematográfica. El objetivo principal de esta investigación consiste en descubrir la visión sobre los diferentes modelos de mujer que Pilar Palomero proyecta en su película, analizando las temáticas principales que plantean sus personajes, así como la forma en la que se expresa a través de su estilo visual, para lo que se recurre a la metodología propuesta por Cortés-Selva (2018) que incluye el diseño de cámara, el diseño lumínico y el colorimétrico. El análisis se ha completado añadiendo el contexto político, social y cultural de la etapa histórica narrada en el filme, tal y como propone Annette Kuhn (1991) recurriendo a las obras de Julio Aróstegui (1999a, 1999b y 1999c), Daniel Capodiferro-Cubero (2016), Ángel Bahamonde y Jesús A. Martínez (1999). Los resultados del análisis se estructuran en torno a los cinco temas centrales de la teoría fílmica feminista (ZECCHI, 2014b): cuerpo, placer, violencia, autoría y espacio.

La sociedad española de fin de siglo XX: crisis de valores, familia y mujer

Palomero contextualiza *Las niñas* en el año 1992, punto de inflexión en la política española liderada durante una década (1982-1992) por el Partido Socialista Obrero Español (PSOE, a partir de ahora) y que autores como Aróstegui (1999b) describen como la “década del cambio” por un espíritu reformista que influye en la vida política, social y cultural española. Hacia finales del siglo XX, las realidades sociales españolas evolucionan en paralelo al crecimiento económico, consecuencia de acciones políticas que evidencian nuevas mentalidades (ARÓSTEGUI, 1999b). Entre las reformas sociales, culturales y educativas, el gobierno se vuelca en promover una educación pública y laica, en fomentar lo civil sobre lo militar, o en la libertad en las conductas sociales (ARÓSTEGUI, 1999c), aunque estas políticas reformistas encuentran la oposición de instituciones heredadas del franquismo como la Iglesia, el Ejército, la Banca o la Magistratura, entre otras. Entre los movimientos reformadores destaca el feminista (legalizado en España en 1981), cuya lucha se centra en lograr la igualdad efectiva entre hombres y mujeres reconocida en la Constitución de 1978, tras la situación de inferioridad legal de la mujer, prolongada durante los cuarenta años de la dictadura franquista. En su cuestionamiento de los roles tradicionales asignados a la mujer, el movimiento feminista promueve su autonomía e independencia y reivindica el control sobre su propio cuerpo, sexualidad y maternidad. A pesar de estar lejos del progreso observado en las sociedades europeas, en esta década se inicia un movimiento hacia la inclusión de las mujeres en el ámbito laboral, así como la lucha por la igualdad salarial y la eliminación de la discriminación basada en el género. Tras sesenta y nueve años de derogación, en 1981 finalmente se promulga la ley del divorcio en España y, cuatro años después, en 1985, se despenaliza el aborto, aunque las mujeres que lo practican todavía son perseguidas y acosadas (CAPODIFERRO-CUBERO, 2016). Estos cambios evidencian la promoción de nuevos valores vinculados a la femineidad, lo que conlleva una reestructuración de las formas de organización y de las relaciones sociales. Además, fomentan el surgimiento de nuevas generaciones de mujeres cuyas aspiraciones no se limitan al convencional rol de esposa y ama de casa. A pesar de esto, la estructura familiar tradicional continúa siendo el epicentro de los valores morales en la sociedad española, arraigada profundamente en la influencia del nacional-catolicismo. La familia española refleja la estructura jerárquica y la diferenciación de los roles adjudicados a los hombres y a las mujeres en los ámbitos familiares y sociales. Esta estructura es facilitada mediante la segregación por sexos, la diferenciación de los trabajos y una vigilancia colectiva que promueve la autocensura y amenaza con la desaprobación pública de ciertos comportamientos entre hombres y mujeres. Incentivadas por los obispos, las expresiones públicas de devoción son especialmente comunes en áreas rurales y ciudades provinciales, donde la religión desempeña un papel central como moral social y punto de referencia obligatorio en las conductas individuales (BAHAMONDE; MARTÍNEZ, 1999).

En contraste con las áreas rurales, la ciudad no solo representa un entorno urbano lleno de oportunidades y perspectivas de mejora de la calidad de vida de la sociedad española, sino también se convierte en un refugio para aquellos individuos cuyo comportamiento es objeto de desaprobación social.

La expansión de la cultura popular: la irrupción de los medios de comunicación de masas

La resaca provocada por las manifestaciones artísticas y culturales de la España de los años ochenta tras cuarenta años de dictadura franquista, la popularmente conocida como *movida madrileña*, finaliza de modo súbito con la irrupción del virus de inmunodeficiencia humana (VIH). Su rápido incremento entre la población española preocupa al gobierno de tal manera que, en 1988, se lanza una campaña institucional cuyo lema: “SIDA, NODA” trata de concienciar a la población para que use el preservativo en sus relaciones sexuales y, de este modo, no sólo evitar su propagación, sino la de otras enfermedades de transmisión sexual. Esta campaña no está exenta de polémica entre los sectores más conservadores de la sociedad española, que consideran la abstinencia como única solución para evitar la transmisión del virus. En 1992, el impacto devastador del virus VIH se hizo patente con la trágica situación del cantante Freddy Mercury, líder del grupo musical *Queen*. Su ausencia en la inauguración de los Juegos Olímpicos de Barcelona de ese año, donde estaba programado para actuar junto a la soprano Montserrat Caballé, fue un símbolo de la crueldad de esta enfermedad, ya que su estado de salud era demasiado grave para que pudiera presentarse en vivo.

La década de los noventa en España también se caracteriza por la expansión de los medios de comunicación, con la irrupción de nuevos canales de titularidad privada como Telecinco, Antena3 o Canal+, que comienzan a emitir programas como Tutti Frutti (Telecinco,

1990-1992), con las vedetes denominadas *Mama Chicho*, o *Vip Noche* (Antena3, 1990-1992), con las *Cacao Maravillao*, bailarinas mulatas ligeras de ropa.

Temáticas y personajes en *Las niñas*

Pilar Palomero adopta el punto de vista de una niña de once años, Celia, como medio para explorar un conjunto de temáticas relevantes para la construcción integral de la identidad femenina en el contexto específico de la España de los años noventa. Este enfoque permite una comprensión más profunda de las cuestiones planteadas, las cuales están intrínsecamente vinculadas al contexto político, social y cultural de esa época de la historia española, como se discute en los apartados anteriores (KUHN, 1991). Este epígrafe examina los resultados obtenidos al estudiar las temáticas, los personajes y los aspectos visuales y sonoros de la película, utilizando la clasificación propuesta por Zecchi (2014b) como marco conceptual.

La educación femenina. Marcando los roles de género

Uno de los temas principales que Pilar Palomero destaca en su película es la educación impartida a las niñas en un colegio católico femenino en la España de los años noventa. Palomero nos muestra a las religiosas como principales vehículos de transmisión de una cosmogonía que influye en la construcción de la personalidad de las niñas, su percepción corporal y su sexualidad (KUHN, 1991), así como en el modo de relacionarse con el sexo opuesto. La directora muestra un espacio segregado entre el sexo masculino y el femenino, facilitador de la adjudicación de diferentes roles de género, mandatos y exclusiones. Palomero muestra en sus escenas cómo, en las aulas, las monjas dedican parte del currículum educativo a marcar el rol femenino, ese “aprender a ser mujer” mencionado por Simone de Beauvoir (1949). Herencia recibida de la doctrina católica arraigada en España (BAHAMONDE; MARTÍNEZ, 1999), el objetivo principal de la mujer consistiría en convertirse en esposa, madre y ama de casa. Palomero subraya que las niñas aprenden, además de las materias básicas, otras labores de utilidad como futuras madres de familia, entre las que se encuentra la costura. A lo largo del desarrollo narrativo, la directora expone, a través de diferentes escenas, cómo el rol femenino incluye un tipo de comportamiento en entornos privados y públicos que se va corrigiendo a través de diferentes estrategias que implican cierta violencia cuando la niña o la mujer se desvía del camino marcado. Sirva de ejemplo la escena de la clase de gimnasia en la que la profesora increpa a una niña por su comportamiento masculino: “¡Vamos chicas! ¡Más rápido!, ¡Ruth, no seas marimacho!”. Este tipo de correcciones se tornan más violentas dependiendo de la gravedad de la situación, especialmente si se cruzan las líneas prohibidas como el contacto con el sexo contrario. Es lo que sucede en la escena en la que la monja saca a la pizarra a Celia y la humilla delante de sus compañeras, no tanto porque no sabe resolver una cuestión académica, sino por haberla visto el día anterior con un chico. Palomero contrasta el punto de vista inocente de la niña al montarse en la moto con el primo de su amiga, con la mirada desaprobadora y censora de la religiosa, quien informa a la madre que ha visto a Celia “como una cualquiera: vestida, pintada y con un chico”. La violencia psicológica, expresada a través del lenguaje para corregir ciertos comportamientos, se convierte en violencia física cuando Adela, la madre de Celia, le propina una bofetada a la niña al escaparse del visionado de una película con su amiga Brisa.

La directora nos relata cómo esos casos de violencia en la edad infantil pueden desembocar en la retirada del afecto familiar si la acción se considera extremadamente grave, como ocurre con la madre de Celia al quedar embarazada sin estar casada y que, como se expone más adelante, implica otras muchas violencias. En su película, Palomero subraya otras situaciones de violencia física y verbal a las que se exponen las niñas en sus encuentros con el sexo masculino.

Corporeidad, sexualidad y placer en *Las niñas*

Las monjas también participan en la educación sexual de las niñas y la forma de relacionarse con su cuerpo. En esta etapa de transición a la adolescencia en la que se desarrollan los órganos sexuales y despierta el deseo, Palomero hace especial hincapié en mostrarnos cómo las niñas aprenden a percibir su cuerpo como algo que deben ocultar y ante lo que experimentar pudor. Así lo manifiesta en la escena de la clase de gimnasia en la que dos niñas aluden despectivamente al desarrollo físico de Brisa como si fuera culpable de su corporeidad: “Mira cómo va marcando”. Esa misma mirada reprobatoria está presente en la escena de la revisión médica, en la que Brisa muestra sin pudor su cuerpo en ropa interior delante de las demás, demostrando una manera diferente de relacionarse con su propio cuerpo. En el lado contrario, Celia sí se avergüenza de su desnudez ante las miradas reprobatorias de sus compañeras y de la monja, que le juzgan por no llevar ninguna prenda interior que cubra su pecho (sujetador, top o camiseta), a pesar de su escaso desarrollo. No es baladí la estrecha relación entre el desarrollo corporal y la sexualidad femenina, cuyo objetivo explica una de las

monjas en la escena que comienza con la cita: “la sexualidad forma parte del plan de Dios”. En ella, subraya la importancia de la sexualidad como expresión del amor dentro del matrimonio, para procrear, subrayando el papel de la mujer como acompañamiento del hombre. Esta forma de relacionarse con la propia corporeidad y la sexualidad femenina es contrastada por Palomero con los mensajes emitidos en los medios de comunicación en los que se alternan desde las *Mama Chicho*, vedetes del programa Tutti Frutti (Telecinco, 1990-1992), mencionadas en el epígrafe 2.2., hasta las chicas en bikini que aparecen en un *jacuzzi* junto a Jesús Gil, en el programa “Las noches de tal y tal” emitido por Telecinco en el verano de 1991. Ante los ojos de Celia, estos medios de comunicación filtrados por la *mirada masculina* planteada por Laura Mulvey (1975), proponen como modelos deseables de mujer desde las vedetes ligeras de ropa, como las mencionadas *Mama Chicho*, hasta los prototipos pornográficos de las películas codificadas por el Canal+, cuyos sonidos y cuerpos distorsionados siguen siendo perceptibles para la audiencia. Esta concepción del cuerpo y de la sexualidad femenina también está presente en las revistas juveniles de la época como *Super Pop*, que transmiten un concepto e imagen de adolescente *hipersexualizada* tanto en su forma de vestir, como en su experiencia sexual con respecto al sexo masculino, al que debe complacer. A pesar de que, en los modelos de mujer propuestos, el placer femenino *per se* no se contempla, Palomero lo sugiere desvinculándolo tanto del matrimonio, como de la función reproductora o para la exclusiva satisfacción del sexo contrario. Así lo expresa a través del personaje de Brisa en la escena en la que las niñas están jugando al “Yo nunca”, y Brisa, provocadora, añade: “me he tocado”. El resto de amigas reaccionan rápidamente, mostrando repugnancia ante un tipo de acción que relacionan exclusivamente con el sexo masculino. Este tipo de reacción censora procedente de las propias amigas se sitúa en sintonía con las ideas sobre la vigilancia colectiva impregnada de autocensura y de reprobación pública de determinados comportamientos (BAHAMONDE; MARTÍNEZ, 1999). Palomero da voz a este tipo de censuras y reprobaciones entre las propias mujeres en diferentes escenas y en frases como: “Eres una puta” (el personaje de Cris le dice a su madre por iniciar una relación con un hombre tras su divorcio); “La culpa es tuya, tú te has vestido así” (una de las amigas increpa a otra, cuando un hombre le agrede físicamente); o en una conversación entre dos niñas: “Me ha pedido rollo; qué se cree, ¿que soy una facilona?”.

En la etapa de la madurez, Palomero presenta varios modelos diferentes de vivencia de la sexualidad femenina que van más allá del matrimonio tradicional, a través de los personajes de Adela y Alicia. Alicia es la madre de Cristina y de Clara, amigas de Celia, que con una edad similar a la de Adela, es una mujer divorciada que tiene una nueva pareja con la que sale y se divierte. Ambas encarnan dos modos opuestos de entender la sexualidad femenina en la etapa adulta: inexistente en el caso de Adela (que, escarmentada por la violencia ejercida sobre ella por sus actos, anula cualquier posibilidad de ser feliz), y activa en el caso de Alicia que, a pesar de esa misma violencia, rehace su vida tras su divorcio. Esta apertura en la vida sexual de las mujeres españolas durante los años noventa, en parte gracias a la ley del divorcio mencionada en el epígrafe 2.1 (CAPODIFERRO-CUBERO, 2016), también se refleja en la controversia sobre el uso del preservativo que Pilar Palomero expone en su película. La directora muestra las tensiones entre el fomento del empleo del preservativo promovido por el gobierno de la época a través de campañas publicitarias como “Póntelo, pónselo” (presente a través de la dirección artística con el cartel publicitario de la parada del autobús), y la oposición a su uso por parte de ciertos sectores más conservadores, tal y como se pone de manifiesto a través de las declaraciones del obispo de Vic que, en la revista *Diez Minutos*, cita: “La campaña de preservativos roza la corrupción de menores”. A medio camino, Palomero manifiesta la inocencia de las niñas y su despertar sexual en la escena en la que juegan despreocupadas con los preservativos que la madre de Cris guarda en un cajón de la mesita de noche de su habitación.

La culpa que oprime a Adela afecta a su hija Celia, cuya soledad se manifiesta en sus silencios y en los primeros planos que capturan la tristeza de su mirada. Debido a las largas jornadas laborales, Celia sufre la ausencia de la madre en el hogar en contraste con la mayoría de las niñas de su entorno, cuyas progenitoras mayoritariamente permanecen en casa. La ansiedad de la madre provocada por el temor a perder el empleo, lo que empeoraría su situación económica, representa otro tipo de violencia (Jéssica Paulina QUEZADA-ASTUDILLO; Ana Fabiola ZAMORA-VÁZQUEZ, 2021) que repercute directamente en la soledad de Celia. Pilar Palomero ilustra este aspecto a través de diversos detalles expuestos a lo largo de escenas, entre las cuales destaca aquella en la que, frente a las trenzas impecables de sus compañeras de clase, el peinado de Celia está descuidado debido a la falta de tiempo de la madre para peinarla. Otra de las escenas que muestra la soledad de Celia y su desesperación por estar con su madre es aquella en la que la niña se autolesiona para lograr que su madre deje el trabajo y la lleve al hospital. No obstante, lejos de lograrlo, la madre no la recoge y finalmente son las monjas las que le acompañan para que le curen la herida. La soledad de Celia y su tristeza también se manifiestan en la escena en la que, a pesar de que Adela le promete que la va a esperar en la puerta del colegio, cuando la niña retorna para comprobarlo, su madre ya se ha marchado.

Las mentiras de la madre acaban provocando la ira de Celia, especialmente cuando descubre la verdad con respecto a su padre. La directora expone las diferencias morales entre ser viuda, que es lo que Adela le ha contado a su hija, y ser madre soltera, puesto que lo segundo es considerado un pecado mortal por la religión católica (el sacerdote se lo confirma a Celia en confesión) y rechazado por la moral de la sociedad e incluso por la propia familia de Adela. En este sentido, Palomero justifica la mentira de la madre que trata de proteger a su hija en su afán por evitarle el estigma que ella misma ha sufrido por su condición de madre soltera. Como se menciona en el epígrafe anterior, este tipo de acciones implican una serie de violencias como la económica, con jornadas laborales extenuantes para mantenerse económicamente, conviviendo con el temor ante la posibilidad de perder el empleo (“despiden a una profesora por ser madre soltera”), y violencias psicológicas o emocionales como el rechazo de la propia familia. Adela es una víctima de la transición sociocultural de la España de la década de los noventa en la que, aunque comienzan a surgir nuevos modelos familiares, continúan siendo escasos frente a la prevalencia del núcleo tradicional íntimamente relacionado con la moral católica, especialmente en el entorno rural (BAHAMONDE; MARTÍNEZ, 1999).

Las amigas de Celia son retratadas por Palomero como parte de su universo y de su proceso de maduración. Entre ellas, Brisa y Cris representan dos modelos diferentes de amistad, más superficial en el caso del personaje de Cris que, junto a su hermana y otras compañeras, conforman el grupo de amigas. Por el contrario, la amistad con Brisa tiene un peso más significativo en la evolución a la madurez de Celia. Originaria de Barcelona, símbolo de la modernidad en la España de 1992 gracias a las inversiones en infraestructuras promovidas por el gobierno que se han expuesto en el epígrafe 2.2., Brisa encarna la amistad entre mujeres al actuar como espejo en el que Celia se refleja, mostrándole la verdad sobre su padre (ante las mentiras de la madre) y ofreciéndole apoyo para asumirla. Palomero caracteriza a Brisa como un modelo de mujer joven cuyos pilares se basan en la ciencia frente a la creencia, tal y como lo constata en la escena en la que Brisa desmiente una de las *leyendas urbanas*, otra mentira predominante en la España de la época, cuyo propósito principal consiste en infundir miedo, propagando bulos como el de la chica que se contagia de VIH al mantener relaciones sexuales. A través del personaje de Brisa, Palomero propone otro modo de relacionarse con el sexo masculino basado en la amistad, el trato igualitario y el respeto mutuo, y en el rechazo de la violencia. La directora así lo muestra en distintas escenas como en la de la discoteca, donde observamos a Brisa intercambiar con naturalidad música con un chico, o en otras situaciones en las que la misma niña muestra su rechazo ante los comportamientos irrespetuosos de los chicos con los que se encuentran. En contraste, en esa misma escena de la discoteca, Celia y Cristina representan un modo de relacionarse con el sexo masculino producto de la educación recibida en la que, una vez marcados los roles de género, las niñas interpretan un papel pasivo frente a los chicos jóvenes que se acercan para establecer contacto ellas, y cuyas proposiciones son exclusivamente carnales/sexuales, nunca amistosas.

Palomero retrata a la abuela de Celia como la personificación de la dureza que surge de la violencia inherente a vivir en un entorno rural y cerrado, donde la vigilancia colectiva se manifiesta de manera más evidente. Una mujer que, a pesar de los años, continúa desaprobando el comportamiento de su hija Adela y es incapaz de demostrar afecto hacia su nieta, a quien conoce por primera vez tras años de ausencia del pueblo, al volver para asistir al funeral del padre de Adela. De hecho, llama la atención cómo Palomero subraya que la abuela de Celia sólo acepta que entren en su casa tras confirmar que ningún vecino –vigilancia colectiva– les ha visto. La abuela de Celia representa el rol de las mujeres maduras que María Ángeles Durán (2018) incluye en una clase social a la que denomina *cuidadorado*, encargadas de cuidar de las personas dependientes como la propia bisabuela, sin recibir contraprestación alguna. En un plano conjunto, Palomero reúne a las cuatro generaciones de mujeres de la familia: la bisabuela de Celia, sentada en la mecedora y con el rosario en la mano; la propia abuela de Celia anteriormente mencionada, la madre (y la tía) y Celia, en el que se percibe el sofocante espacio en el que conviven en contraste, el pasado, el presente y el futuro de la mujer española.

Entre la ausencia y la violencia: Los hombres de *Las niñas*

La película de Palomero destaca por la práctica ausencia del género masculino en el relato, cuya presencia se escucha, se percibe, pero apenas es visible. Sus escasas apariciones se limitan a hombres con edades comprendidas entre los 13 y los 50 años. Entre los personajes masculinos que llaman la atención por su ausencia destaca la figura paterna en el hogar familiar, independientemente del modelo de familia planteado por Palomero. En el entorno de Celia, las madres mayoritariamente están en casa, pero el padre siempre está ausente (en principio por motivos laborales) y, en su caso, por inexistencia (por fallecimiento). La ausencia de un *cabeza de familia*, en este caso, implica formar parte de una familia *monomarental*, con las consecuencias mencionadas en el epígrafe anterior.

El descubrimiento de la verdad sobre su padre transforma a Celia, marcando su transición a la madurez y cambiando la percepción sobre su madre. Es curioso como la directora nos muestra que es la muerte del padre de Adela y abuelo de Celia lo que acaba uniéndolas. El abuelo es otra figura paterna ausente a la que la directora solo alude mediante una placa en el cementerio el día de su entierro, pero con una clara influencia en la vida de ambas. Al regresar al pueblo donde vive su familia, Adela logra mostrar a su hija la violencia que ha sufrido en su pasado, particularmente por quedar embarazada sin estar casada. Esto permite a Celia completar el rompecabezas que le permite comprender las acciones de su madre y ofrecerle el afecto que le ha sido negado.

La práctica ausencia masculina en *Las niñas* no impide a Palomero incluir algunas escenas en las que se producen encuentros entre ambos sexos, todas ellas en espacios comunes: en la calle o en los lugares de ocio como los bares o las discotecas. La directora muestra, a través de los ojos de las niñas, las distintas violencias a las que se enfrentan, especialmente al tratar con perfiles masculinos de mediana edad (entre 18 y 50 años), presentados en la película como agresores con derecho a tocar el cuerpo de una mujer si ellos lo desean o así lo interpretan (por ejemplo, por la forma de vestir). Es el caso de una de las escenas que aparece en la versión proyectada en las salas de cine, pero que ha sido eliminada de la versión presente en algunas plataformas en las que puede visionarse la película. En ella, un hombre trata de tocar el cuerpo de una de las niñas que va vestida de una forma más provocativa que el resto de sus compañeras. En este caso llama la atención cómo las propias amigas son las que culpabilizan a la víctima ("La culpa es tuya, tú te has vestido así"). En otra de las escenas eliminadas, otros chicos jóvenes agreden verbalmente a las niñas en la calle, empleando el insulto y el lenguaje soez y señalando la dicotomía entre la concepción de la mujer como monja o como prostituta, otro de los temas propuestos por Palomero a lo largo de su película.

Con una voz más inocente, la directora pone el foco en la falta de naturalidad en los intentos de comunicación entre los chicos y chicas de la edad de Celia, enfrentándose a situaciones hilarantes, como la escena en la que el chico más valiente de un grupo de amigos se acerca a las niñas para "pedirles rollo". El hecho de que al chico le sea indiferente una chica que otra es significativo del tipo de relación que se plantea con el sexo contrario (sexual/carnal), de la concepción de la mujer como un objeto, un cuerpo indistintamente del individuo que lo habita.

Palomero muestra el personaje del sacerdote como una figura elusiva pero determinante puesto que, aunque sólo aparece en la escena en la que las niñas se confiesan, su voz y el contenido de sus palabras constituyen la autoridad sobre cómo debe ser el comportamiento ético de las personas, juzgando el bien y el mal, y con la capacidad para perdonar y absolver los pecados.

Análisis del estilo visual

Pilar Palomero es la directora de orquesta de otras creadoras que conforman la producción de *Las niñas*, en la que destaca la alta proporción de mujeres en roles principales, como la producción, a cargo de Alex Lafuente y Valérie Delpierre (productora de *Verano 1993* de Carla Simón, 2017). En el ámbito de la fotografía cinematográfica destaca Daniela Cajías (Asociación española de directoras y directores de fotografía, A.E.C.), primera directora de fotografía en recibir un Goya en la historia de los premios, y que en *Las niñas* apuesta por un estilo visual naturalista con el objetivo de lograr un mayor realismo en la interpretación de las niñas. Esta decisión implica la eliminación de la luz artificial en la mayoría de las escenas y la utilización de una cámara en mano de estilo documental que permite a las actrices moverse en libertad. Este tipo de diseño de cámara propicia la captación de momentos interpretativos de intimidad no planificados, que transmiten verdad. La película también transmite intimidad y cercanía con los sentimientos de las niñas, especialmente de Celia, gracias al empleo de los primeros planos. Cajías emplea de forma expresiva la relación de aspecto del encuadre cinematográfico de proporción 4:3 (CORTÉS-SELVA, 2018), característica de las producciones televisivas de la etapa narrada y que actúa como referente temporal del relato. Junto a la directora de arte, Mónica Bernuy, Palomero y Cajías eligen las localizaciones que mejor se ajustan al relato y en las que es posible un mejor aprovechamiento de la luz natural como fuente principal, relegando la utilización de la luz artificial exclusivamente para aquellas escenas en las que no sea posible otra alternativa (como en la escena de las niñas en la iglesia del colegio).

Arantxa Ezquerro (*La novia*, Paula Ortiz, 2015), como diseñadora de vestuario, y Carmen Arbus, a cargo del maquillaje (*Valerian y la ciudad de los mil planetas*, Luc Besson, 2017), construyen los diferentes modelos de mujer planteados por Palomero, enfatizando contrastes como la dicotomía entre la propuesta conservadora (el uniforme gris y blanco y el hábito de las monjas) y la *hipersexualizada* (la imagen de la *Lolita* con minifalda y labios pintados con carmín rojo de las niñas, así como las vedetes conocidas como las *Mama Chicho*). En cuanto a las mujeres de mediana edad, Palomero contrasta a los personajes Adela y Alicia, la primera

caracterizada con una bata de empleada de la empresa de electrodomésticos Balay, que nos narra su estatus de mujer de clase trabajadora, y cuyo maquillaje pone de manifiesto su agotamiento. Frente a ella, el vestuario y el maquillaje de Alicia nos narran la historia de una mujer moderna y sofisticada con una vida personal rica y feliz. El vestuario y el maquillaje también reflejan la dicotomía entre el pueblo y la ciudad, representado a través de la familia de Adela, cuyo vestuario y maquillaje transmiten una imagen caduca.

La dirección artística de Mónica Bernuy, mediante la creación de espacios y el empleo del atrezo, contextualiza el relato subrayando la dicotomía entre la ciudad y el pueblo (Zaragoza versus Grenolls). Zaragoza es el centro de la narración, donde las niñas se mueven principalmente en espacios privados como la casa de Celia (pequeña, humilde, oscura, que refleja su soledad y su tristeza); las casas de las amigas (espacios de alegría, de diversión y de ocio, en los que la familia está en casa, las madres, las abuelas o las hermanas); el colegio (las aulas donde se educa, pero también la iglesia con su iconografía característica); y en lugares públicos como las calles de la ciudad y los locales de ocio como las discotecas (zonas comunes de encuentro con el sexo masculino). Grenolls, el pueblo en el que viven la abuela, la bisabuela y la tía de Celia es mostrado por Palomero como un *collage* compuesto por diferentes planos que muestran sus calles, la casa de la abuela y el cementerio. La dirección de arte, las localizaciones y el atrezo (el corral de las gallinas de la casa de la abuela, los aperos de labranza, etc.) completan el relato de un entorno rural caracterizado por la escasez económica y el retraso en todos los ámbitos.

Los radiocasetes y las cintas grabadas por las amigas con sus canciones favoritas forman parte del atrezo que sirve como base para el contexto espaciotemporal de la España de los noventa, justificando la narrativa sonora que articula la voz de Palomero. Esta elección descarta la música extradiegética como parte coherente con el estilo cinematográfico seleccionado. Además de la canción original de la película *-Lunas de papel-* compuesta por Carlos Naya, Palomero homenajea a grupos musicales que despuntan en la escena cultural zaragozana de la década (Héroes del Silencio, Niños de Brasil, Más birras o Manolo Kabezabolo), un recurso narrativo que logra la inmersión del espectador en esa etapa concreta de la historia de España y vehicula las emociones de los personajes a lo largo del desarrollo narrativo. Completando una estructura narrativa circular, la voz de Celia, silenciada en la primera escena de la película y que va emergiendo a medida que descubre el mundo que le rodea, funciona como una metáfora de las voces femeninas que han sido silenciadas durante mucho tiempo y que, tal como se representa en la escena final donde Celia finalmente se atreve a cantar en el coro, comienzan a hacerse oír en España.

Conclusiones

La película de Pilar Palomero nos presenta un relato que nos sumerge en un universo contextualizado por la situación política, social y cultural de la España de 1992, focalizado en la mirada de una niña de 11 años que forma parte de una familia *monomarental*. El contexto socio-cultural y político de esa etapa española ofrece las claves para entender las temáticas expuestas por Palomero, que ponen de manifiesto las tensiones entre los modelos de mujer imperantes en una sociedad española heredera de la dictadura franquista con raíces religiosas fuertemente arraigadas en la cultura, frente a otra derivada de los planteamientos políticos progresistas que, con sólo una década de recorrido, tratan de introducir nuevos modelos que se integran con dificultad en gran parte de la sociedad.

La directora subraya las violencias ejercidas sobre las mujeres en ese contexto para ajustarse a dos modelos tensionados y antagónicos que oscilan entre la monja y la prostituta. El primero, fruto de una cosmogonía conservadora y religiosa y, el segundo, propuesto por algunos medios de comunicación de masas de la época, que cosifican el cuerpo de la mujer con planteamientos que rayan lo pornográfico.

El universo de Palomero, exclusivamente femenino, plantea varias temáticas relevantes para las mujeres, siendo la educación y la violencia dos de los ejes vertebradores de la película. La directora expone las diferentes violencias a las que las mujeres están expuestas por el hecho de ser mujeres, no sólo por el sexo masculino, sino especialmente por otras mujeres (profesoras, amigas, familiares), para ajustarse a los mandatos de género que incluyen roles preconcebidos. En este sentido, Palomero subraya el efecto pernicioso de una educación segregada por sexos, característica de la España franquista, que diferencia a los hombres de las mujeres e impone diferentes roles de género para cada uno de ellos. Este tipo de imposiciones de género poseen implicaciones directas en la construcción de la identidad de las niñas presentes en el universo de Palomero, tanto desde el punto de vista emocional como desde la perspectiva de su corporeidad, sexualidad y placer, entendidos de modo exclusivo como entrega al otro masculino, dentro del matrimonio y con el fin último de la procreación. La directora pone de manifiesto el contraste entre el rol femenino aprehendido en el colegio con el promovido por los medios de comunicación que, filtrados por la *mirada masculina*, promueven una imagen

hipersexualizada de las mujeres, que son concebidas como objetos destinados a su propio placer.

Palomero contrasta el modelo de familia tradicional imperante en esta etapa de la historia española con las nuevas situaciones familiares que comienzan a proliferar, como las familias de padres divorciados o las *monomarentales* como la de Celia, aunque culturalmente todavía no del todo aceptadas y con el consiguiente estigma social. Además de la violencia provocada por el rechazo social, las familias alternativas al modelo tradicional como la de Celia también sufren otro tipo de violencia, la económica.

En el universo de las niñas que plantea Palomero, la presencia del género masculino es prácticamente insignificante, limitando sus apariciones al mínimo de escenas, en entornos públicos y en las que llevan a cabo acciones no agradables. La mayoría de los personajes masculinos del universo de Palomero responden a estereotipos caricaturescos de hombres machistas e irrespetuosos hacia las mujeres, lo que genera situaciones entre ambos sexos en las que se emplea violencia verbal y/o a agresiones físicas hacia las mujeres.

La directora utiliza la metáfora de la ciudad como un faro de esperanza para aquellos que buscan una nueva vida en libertad, contrastándolo con la opresión que impera en el entorno de un pueblo. En esta analogía, se establece una conexión inversa entre el tamaño del pueblo y la intensidad de la violencia generada por la condena pública. Mientras que en entornos rurales o pequeñas localidades, la censura social puede ser más aguda y violenta debido a la proximidad y a la falta de anonimato, en contraste, en el entorno urbano, estas tensiones se diluyen en un contexto de mayor anonimato y libertad individual. El pueblo es mostrado por Palomero como un espacio inundado de decadencia y de opresión, donde la constante exposición al juicio ajeno limita la libertad, especialmente de las mujeres. Aunque sólo se muestra al final de la película, el pueblo y lo que simboliza planea como una sombra sobre las vidas de Celia y de su madre durante todo el relato. En contraposición, Palomero recurre al mito de la ciudad como símbolo de las nuevas oportunidades, diferenciando entre la ciudad de provincias como Zaragoza y la gran ciudad –Barcelona– epítome de la modernidad, la libertad y el progreso cercano al ideal europeo en el mencionado contexto. La ciudad se vivifica en el personaje de Brisa que, además, representa otra cosmogonía basada en la verdad de la ciencia frente a la creencia imperante en entornos menos desarrollados. A medio camino entre el pueblo y Barcelona se sitúa Zaragoza, ciudad de provincias en la que se hibridan las propuestas conservadoras y las progresistas.

Mediante el relato de su memoria y a través de sus elecciones estilísticas, la voz de Palomero revela su preferencia por un estilo cinematográfico realista, más cercano a las propuestas documentales en cuanto a la liberación de la cámara y de la luz artificial, que vehicula los temas clave expuestos. La voz de Palomero se revela feminista no sólo por las elecciones temáticas y los personajes eminentemente femeninos que expone en su universo cinematográfico, sino por las decisiones estilísticas que lo vehiculan. En el universo eminentemente femenino narrado por la directora, la práctica ausencia masculina resulta casi incómoda y, en él, subraya cuestiones que tradicionalmente han reprimido a la mujer española a lo largo de sus diferentes edades y contextos espaciales. Además, la película de Palomero incorpora en su equipo humano a un alto porcentaje de mujeres en roles relevantes de la producción audiovisual que exigen liderazgo, creatividad y habilidades técnico-expresivas entre los que se encuentra la dirección y la escritura del guion; la producción; la dirección de fotografía; el montaje; la dirección de arte; el vestuario y el maquillaje.

Referencias

ARÓSTEGUI, Julio. "La transición política y la construcción de la democracia (1975-1996)". In: MARTÍNEZ, Jesús A. (Coord.), *Historia de España. Siglo XX. (1939-1996)*. Madrid: Cátedra, 1999a. p. 243-360.

ARÓSTEGUI, Julio. "El PSOE y el período social liberal (1986-1993)". In: J. A. MARTÍNEZ (Coord.), *Historia de España. Siglo XX. (1939- 1996)*. Madrid: Cátedra, 1999b. p. 334-347.

ARÓSTEGUI, Julio. "Una sociedad en rápido cambio social". In: MARTÍNEZ, Jesús A. (Coord.), *Historia de España. Siglo XX (1939-1996)*. Madrid: Cátedra, 1999c. p. 455-464.

ARRANZ, Fátima. *Mujeres y hombres en el cine español. Una investigación empírica (2000-2006)*. Madrid: Instituto de la Mujer, 2008.

ARRANZ, Fátima (dir.). *Cine y género en España*. Madrid: Cátedra, 2010.

BAHAMONDE, Ángel; MARTÍNEZ, Jesús A. "La sociedad española. Pautas tradicionales y síntomas de modernización". In: MARTÍNEZ, Jesús A. (Coord.), *Historia de España. Siglo XX (1939-1996)*. Madrid: Cátedra, 1999. p. 96-104.

- BORDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Madrid: Anagrama, 2000.
- CAMÍ-VELA, María. *Mujeres detrás de la cámara: Entrevistas con cineastas españolas de la década de los 90*. Madrid: Ocho y medio, 2001.
- CAMÍ-VELA, María. *Mujeres detrás de la cámara: Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*. Madrid: Ocho y medio, 2005.
- CAPODIFERRO-CUBERO, Daniel. La evolución de la regulación del aborto en España: perspectivas teóricas y proyección normativa. *Anuario da Facultade de Dereito da Universidade da Coruña*, 20, p. 72-97, 2016.
- CASCAJOSA-VIRINO, Concepción. "Mar Coll's, *Matar al padre*/Killing the father (Movistar + 2018): a female *Auteur* between film and television in Spain". *Feminist Media Studies*, v. 19, n. 7, p. 977-990, 2019. DOI: 10.1080/14680777.2019.1667063
- CUENCA-SUÁREZ, Sara. *Informe CIMA 2021. La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español*, 2022. Recuperado de <https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2022/06/INFORME-CIMA-2021.pdf>.
- CORTÉS-SELVA, Laura. *Tres décadas de estilo visual en el cine. Evolución de la fotografía cinematográfica (1980-2010)*. Barcelona: UOC Press, 2018.
- CORTÉS-SELVA, Laura. "Woman and cinematography". In: ROSS, Karen (Ed.). *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication*. New York: John Wiley & Sons, 2020. p. 1-4. DOI: 10.1002/9781119429128.iegmc118
- DURÁN, María Ángeles. *La riqueza invisible del cuidado* (Vol. 30). Valencia: Universitat de València, 2018.
- FLACHSLAND, Cecilia. *Pierre Bordieu y el capital simbólico*. Madrid: Campo de ideas, 2003.
- KUHN, Annette. *Cine de mujeres, feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991.
- MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-27, 1975.
- MARTÍNEZ, Jesús A. (Coord.). *Historia de España. Siglo XX. (1939-1996)*. Madrid: Cátedra, 1999.
- PARÍS, Inés. "La reivindicación de las cineastas: CIMA". En: ARRANZ, Fátima (dir.). *Cine y género en España*. Madrid: Cátedra, 2010.
- QUEZADA-ASTUDILLO, Jessica Paulina; ZAMORA-VÁZQUEZ, Ana Fabiola. Vulneración de los derechos de las mujeres víctimas de violencia económica y patrimonial. *Revista Científica FIPCAEC (Fomento de la investigación y publicación en Ciencias Administrativas, Económicas y Contables)* v. 6, n. 3, p. 475-498, 2021. DOI: 10.23857/fipcaec.v6i3.408
- ZECCHI, Barbara. *Gynocine. Teoría de género, filología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza y Amherst: University of Massachusetts, 2013.
- ZECCHI, Barbara. *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria, 2014a.
- ZECCHI, Barbara. *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra, 2014b.
- ZURIÁN, Francisco A. (ed.) *Miradas de mujer cineastas españolas para el siglo XXI (del 2000 al 2015)*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2017.
- ZURIÁN, Francisco A. *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español*. Madrid: Síntesis. 2015.

Laura Cortés-Selva (Lcortes@umh.es) es profesora permanente laboral del Área de Comunicación Audiovisual y Publicidad del Departamento de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Miguel Hernández de Elche. Acreditada por la ANECA como Profesora Titular, ha publicado dos libros en solitario y más de veinte capítulos en editoriales como Routledge y Wiley. Destacan sus artículos en revistas de impacto como *Historia y Comunicación Social*, *El profesional de la Información*, *Revista Latina de Comunicación Social*, *Educación XXI* y *Catalan Journal of Communication*. Colaboradora habitual de la revista de fotografía cinematográfica

Camera&light, ha sido invitada al Máster de dirección de fotografía de la ECAM y a la Escuela de cine Elías Querejeta.

COMO CITAR ESTE ARTÍCULO, DE ACUERDO CON LAS NORMAS DE LA REVISTA

CORTÉS-SELVA, Laura. "Tensiones entre modelos de mujer en España: la voz de Pilar Palomero en *Las niñas*". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 32, n. 3, e91289, 2024.

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Não se aplica.

FINANCIACIÓN

Não se aplica.

CONSENTIMIENTO DE USO DE IMAGEN

No se aplica.

APROBACIÓN DE COMITÉ DE ÉTICA EN INVESTIGACIÓN

Não se aplica.

CONFLICTO DE INTERESES

No se aplica.

LICENCIA DE USO

Este artículo tiene la licencia Creative Commons License CC-BY 4.0 International. Con esta licencia puedes compartir, adaptar, crear para cualquier finalidad, siempre y cuando cedas la autoría de la obra.

HISTORIAL

Recibido el 07/10/2022
Presentado nuevamente el 14/03/2024
Aprobado el 17/06/2024

