

4. Maternidades marginadas, filias fragmentadas y la necesidad de un nuevo vínculo en los largometrajes de Pilar Palomero: *Las niñas* y *La maternal*

Nélida Devesa-Gómez (Howard University, USA)

Lecturer

nelidaisabel.devesag@howard.edu

&

M^a Luz Bort Caballero (Universidad de Málaga)

Ayudante doctora

mlbort@uma.es

Sumario

Introducción

1. El cine de Pilar palomero, dos éxitos (de momento)
2. Revisiones feministas de la maternidad
3. Las madres y las hijas adolescentes en las películas de Palomero: opresiones y exclusiones
 - 3.1. *Las niñas*
 - 3.2. *La maternal*
4. Conclusiones
5. Obras citadas

Introducción

En este capítulo analizamos los dos largometrajes de Pilar Palomero, *Las niñas* (2020) y *La maternal* (2022) que, a partir de personajes femeninos relatan una relación particular entre madre e hija y la experiencia de la maternidad adolescente. Partiendo de los tradicionales contextos opresivos patriarcales de las

teorías edípicas de Freud y el concepto de devastación de madre-hija que posteriormente propone Lacan, ambas películas plantean una reversión como necesaria e indispensable. Esta se propone como revisión de una genealogía femenina basada en la relación madre-hija que se opone a la catástrofe entre ambas y sugiere una nueva relación enfocada en la comunicación y escucha para la creación de un vínculo positivo y progresivo feminista necesario y acorde a una relectura desde las nuevas perspectivas feministas sobre la maternidad.

El cine ha sido pionero en representar y proyectar elementos de la sociedad real, lo cual ha influido en nuestro imaginario colectivo. Aunque la televisión e Internet son ahora más rápidos en captar y representar la realidad, el cine fue el primer medio en realizar esta tarea. De igual manera, desde sus orígenes, la mujer ha ocupado un lugar secundario en el cine, no sólo tras la cámara sino también delante de ella. Los personajes femeninos representados en el celuloide se han insertado a través de una mirada unidimensional como parte del esquema patriarcal. Afirma Giulia Colaizzi que esta mirada “hace iguales poder y masculinidad y sitúa a las mujeres en situación exterior al poder y a la representación, equivalente a falta de poder y objetualización” (Ct. en Guarinos Galán 105).

Los estudios de género en comunicación audiovisual han sido influidos por el cine, especialmente por los trabajos feministas de los años setenta. Estos estudios se han centrado en cómo el cine designa un lugar para la mujer, tanto en la realización como en la narrativa. La presencia de la mujer en la producción cinematográfica ha sido históricamente limitada a roles considerados femeninos, como maquilladoras o modistas. Sin embargo, con el tiempo, el número de mujeres en roles de dirección y guion ha aumentado significativamente.

En el cine español, al margen de las efímeras experiencias de dirección de Rosario Pi y Ana Mariscal; en la Transición, surgieron nombres como Josefina Molina y Pilar Miró que construirían una carrera cinematográfica estable, lo que constituyó un hecho sin precedentes. En los años ochenta, la mirada feminista empezó a germinar en el cine español poniendo el discurso femenino en un primer plano, cuestionando la narrativa patriarcal. Así se erigió un nuevo relato de espectadora-texto que planteaba la problemática de varias generaciones educadas bajo la represión y que trataba de encontrar una nueva identidad con la democracia. No se puede pasar por el alto el icono del cine de Pedro Almodóvar en este sentido, que aceleró el discurso y la representación de mujeres en escenarios marginales con actitudes desinhibidas y la desarticulación de los lugares comunes atribuidos a la mujer.

Una de las nociones recurrentes en la representación de la mujer en el cine ha sido la maternidad, no como experiencia, sino como un atributo totalizador, incompatible con otras experiencias vitales y asociado a polaridades determinantes, la “buena” o la “mala” madre. Estas narrativas limitan a la mujer a “ser madre de” más allá de “ser mujer que vive la maternidad”. Afortunadamente, este arquetipo ha comenzado a cambiar y las últimas décadas han sido testigo de

un florecimiento del cine español hecho por mujeres que supera esta narrativa limitadora. A partir de los años noventa, se produce un boom de directoras españolas, con Isabel Coixet, Chus Gutiérrez, Gracia Querejeta e Icíar Bollaín como principales representantes, todas con una trayectoria hoy consolidada. También a lo largo de esta década desarrollan su filmografía Ana Díez, Rosa Vergés y Maite Ruiz de Austri, si bien de forma más intermitente que sus compañeras; por otro lado, María Ripoll, Dunia Ayaso, Yolanda García Serrano, Azucena Rodríguez, Mónica Laguna, Eva Lesmes y Manane Rodríguez (De Francisco 283-291). Todas estas dan paso a una nueva generación en la que destacan Paula Ortiz, Elena Trapé, Irene Moray, Belén Funes, Arantxa Echevarría, Carlota Pereda, Elena Martín, Clara Roquet, Carla Simón, Alauda Ruiz de Azúa o Pilar Palomero. Ésta última precisamente es la responsable de los dos largometrajes que analizaremos en este capítulo.

Desde diversidad de géneros, el cine actual de estas directoras se adentra en las historias de mujeres en primera persona desde una aproximación poliédrica, como persona, rol y actante con matices, alejada de la previa estereotipación. Asimismo, también ha reflejado la mutación del modelo familiar tradicional hacia otras formas de familia, como parejas de hecho, familias monomarentales, y maternidad o paternidad homosexual, así como la influencia de la ideología de género en estos cambios.

En el cine contemporáneo, a menudo se encuentran personajes femeninos que afrontan la maternidad con grandes dificultades, en circunstancias complejas como el aborto, mostrando tanto retratos de maternidad enfermiza o rota como madres que luchan por su maternidad en solitario. Además, se considera la maternidad como un derecho de la mujer, un concepto alejado de la idea de derecho natural, presentando ejemplos de películas que abordan la maternidad desde una perspectiva más optimista y bienintencionada, donde ser madre satisface la necesidad o el anhelo maternal de la mujer sin necesidad de un padre o pareja.

1. El cine de Pilar Palomero, dos éxitos (de momento)

La cineasta aragonesa Pilar Palomero se inició en el mundo del audiovisual con la creación de cortometrajes y documentales participando en el montaje, en la dirección y en el guion. Estos fueron presentados en diferentes festivales internacionales de cine como el de Huesca o el de Málaga. En el largometraje, ha escrito y dirigido *Las niñas* (2020) y *La maternal* (2022). Ha sido reconocida con diferentes premios como la Biznaga de Oro y Premios Goya a la mejor película, mejor dirección novel y guion original por su ópera prima. Recientemente, ha sido galardonada con el premio Málaga Talent 2024 por su exitosa trayectoria en el festival de cine de esta ciudad. Sus obras se caracterizan por representar diferentes ámbitos sociales desde el realismo y valoran la educación, el diálogo, la amistad y la comunicación como aspectos fundamentales de convivencia.

Las niñas (2020) consiste en un *bildungsroman* intimista y sobrio en el que Celia, hija de madre soltera, se enfrenta al paso de la niñez a la adolescencia en el ambiente opresivo del colegio religioso en el que estudia. La relación distante que mantiene con su madre se ve afectada en el momento en que inicia su amistad con Brisa, una chica huérfana proveniente de Barcelona, pues comienza a cuestionar su contexto escolar y familiar (principalmente, los enigmas con relación a la identidad de su padre). El título, que hace referencia al grupo de compañeras que acude a la escuela religiosa, no es más que el reflejo de una generación de niñas, que se enfrenta a las contradicciones de la época en la que viven: un país inmerso en la democracia tras una larga dictadura que estimula la libertad sexual frente al sistema intransigente de un colegio religioso en el que la educación se halla totalmente sesgada por los conceptos tradicionales del pecado y el amor a Dios.

La maternal (2022) se desarrolla a través de la experiencia de Carla, una adolescente de 14 años que vive con su madre, joven y soltera, en un restaurante de carretera, descuidado y sin clientela, en riesgo de exclusión social y pobreza. Carla es rebelde, no tiene amigas y pasa el tiempo con su amigo Efraín. La relación con su madre es distante y tensa, Carla no soporta que la prioridad de su progenitora sea pasar tiempo con su nueva pareja y la deje a ella relegada a un segundo lugar. Una denuncia de un robo cometido por Carla y Efraín y la frecuente falta al instituto de esta, detona la visita de una trabajadora social quien la acompaña al hospital por recurrentes vómitos, síntoma de un inesperado embarazo. Carla ingresa en “La maternal”, un centro para madres adolescentes con falta de recursos donde comparten experiencias y se enfrentan a un mundo de adultos para el que no les ha dado tiempo a prepararse. La relación entre las niñas genera una cierta sororidad y acompañamiento al inicio de la maternidad, aunque no redime el sacrificio total de la juventud y la dificultad de desempeñarla tan joven.

2. Revisiones feministas de la maternidad

En una conferencia sobre “La feminidad”, Freud parte de su complejo de Edipo para analizar la relación madre e hija, que diverge respecto a la relación con el hijo. Señala que, tanto en la niña como en el niño, el primer objeto de amor es la madre. Y concluye que esa relación edípica provoca la catástrofe entre madre e hija. El psicoanalista sostenía como diferencia elemental la anatómica, condicionada por el complejo de castración, del cual la hija hace responsable a la madre. Este trastorno deviene en una relación de amor-odio hacia la madre en la que termina por predominar el rencor. Este concepto, posteriormente analizado por Lacan, es denominado por éste: “devastación” (1992).

Sin embargo, las posturas feministas que han cuestionado y reconstruido el concepto de maternidad (Saletti Cuesta 176), lo plantean no solo como una función biológica, sino también como una construcción social y cultural que ha sido utilizada para mantener estructuras de poder y género. Se cuestiona la idea del

instinto maternal, originado en el siglo XVIII, como algo natural e innato. La maternidad es vista como una expectativa social impuesta a las mujeres, no como un instinto biológico. Una expectativa además que está asociada al ámbito de la familia nuclear desde el contexto de la Revolución Industrial.

Autoras como Nancy Chodorow en los años sesenta rompen con las teorías de Freud y propician una deconstrucción de la maternidad a partir de pensarla como una fuente de placer, conocimiento y poder específicamente femeninos. Así como se aboga por la división entre la “maternidad como institución y como experiencia” (Saletti Cuesta 178). Esta visión busca desvincular la maternidad de las representaciones dominantes que sostienen el control masculino sobre las mujeres.

El feminismo reclama la ausencia de la voz de la mujer respecto a la maternidad y por ello, defiende la necesidad de que ésta sea escuchada y representada en el orden simbólico. Luce Irigaray afirma: “Con el olvido y un desconocimiento increíbles, las tradiciones patriarcales han borrado las huellas de las genealogías madres-hijas” (Irigaray 15) y enfatiza la importancia de crear modelos diferentes y positivos de relación madre e hija. Sugiere que estas relaciones deberían inscribirse en la forma y el lenguaje de la vida social.

Para construir un nuevo orden simbólico que incluya las experiencias femeninas desatendidas, resulta necesario recoger esas experiencias desde la primera persona y reivindicar las relaciones entre mujeres. Uno de los mecanismos para llevarlo a cabo consiste en el concepto de “pensamiento materno”, acuñado por Sara Ruddick, como una forma de valorar críticamente el “maternaje”, como un recurso para una cultura de paz y no violencia.

Por tanto, a pesar de las diferentes aproximaciones, las teorías feministas se acercan a la maternidad a través de la deconstrucción del concepto meramente biológico, propugnado por Freud, e instintivo, insertado en la tradición patriarcal. Para ello, se insiste en la necesidad de la representación de las voces femeninas mediante genealogías de madres e hijas que se inserten en el orden simbólico y que construyan uno nuevo, nociones que tomamos en consideración para nuestro análisis de los largometrajes de Palomero.

3. Las madres y las hijas adolescentes en las películas de Palomero: opresiones y exclusiones

Las dos películas que analizamos a continuación no parecen muy semejantes en un primer acercamiento, más allá de las convergencias de estilo de la directora Pilar Palomero. Sin embargo, una mirada atenta permite discernir el diálogo constante que establecen una y otra.

3.1. Las niñas

La religión es el primer elemento que destaca en *Las niñas* pues es el sistema que codifica el mundo de Celia y sus amigas. Desde la primera escena del film esto se hace evidente, pues tras los primeros planos que revelan los rostros de las niñas de la clase, mientras practican en el coro para la función escolar, le sigue un plano medio que muestra al fondo del aula un crucifijo en la pared. Éste se halla por encima de las cabezas de todas, en el centro, dominando la escena y dejando ver que la religión no sólo va a encabezar el espacio del relato que comienza, sino que va a definir toda su narrativa. Estos planos medio y general del aula con el crucifijo en la parte superior de la pared, encima de la pizarra, imperan en la imaginería del film. Se reiteran en las escenas que transcurren en el salón de clase y presentan a la madre Consuelo a lo lejos y la constelación de niñas de espaldas, con Celia siempre al fondo, para insistir en la distancia y en la incomprensión que la protagonista siente hacia este sistema.

La religión católica, propia de la tradición española e inherente a la educación concertada, aparece como dogma y práctica. Las religiosas no sólo ejercen de educadoras en todas las materias de la escuela, sino que, paralelamente, exigen la devoción de la fe y la adopción de un modelo de conducta considerado “apropiadamente femenino”. Esta pauta se asume respecto a las niñas y se evidencia a través de la continua amonestación de las profesas hacia éstas. En la clase de gimnasia, la maestra grita “no seas marimacho” a una de ellas; en la prueba médica, otra humilla y recrimina a Celia por no traer un top (entendido como un sujetador pre-adolescente) y mostrar sus inexistentes pechos; en la práctica del coro, a Celia y a otras niñas se les impide cantar y se les impone el *playback* por no disponer de una voz “adecuada”. Se insiste en la educación a través de la condena y el tabú, incluso cuando no está directamente relacionado con la lección. Resulta clave la escena en la que Celia es llamada a la pizarra y la madre Consuelo reacciona de manera desmesurada por su inhabilidad de responder a la pregunta. Pues en realidad está siendo castigada por no haber cumplido con el mayor dogma de todos, la castidad, al haber sido descubierta previamente montando en moto con un joven.

La maternidad es el otro gran eje que vertebra *Las niñas* puesto que es el segundo elemento que define la maduración de Celia hacia el autodescubrimiento. Si el colegio supone el espacio público en el que interactúa con sus amigas y asimila el dogma, el hogar constituye el terreno de la intimidad y de la relación con su madre, que preserva su identidad. Por ello, no es casual que tras la simbólica escena que abre la película, le siga la primera secuencia que muestra a la madre. Y específicamente, junto a su hija, para ilustrar el tipo de relación que mantienen. En ella, madre e hija se preparan en el baño, antes de salir de casa para comenzar con sus respectivos días. La cámara presenta un primer plano de la trenza que Celia trata de peinarse mientras pide ayuda a su madre, que sólo se intuye, no se ve. Cuando finalmente aparece en plano, lo hace caminando con velocidad, de espaldas al espectador y respondiendo que no tiene tiempo y no puede. La

reacción de la hija es la desesperación frente a la de la madre que regresa y la apresura. A ambas las vemos a través del reflejo del espejo, pero ninguna se mira de manera directa. La madre se arregla el pelo rápidamente y se marcha.

Esta primera escena compartida por madre e hija adelanta el tipo de relación que las une, una distante, debido a la falta de tiempo compartido y las condiciones laborales de la madre, que la mantienen fuera todo el día. Ambas no tienen una relación prototípica puesto que Celia debe asumir responsabilidades que no corresponden “tradicionalmente” a los hijos, como preparar la comida de la familia o limpiar el espacio común, mientras que la madre se mantiene fuera del hogar continuamente por los numerosos trabajos precarios que contrae para hacerse cargo de la economía familiar debido a su condición de madre soltera. Es por estas circunstancias que sus interacciones se basan únicamente en los momentos de cotidianidad necesarios de la jornada, como el aseo en la mañana o las comidas del día. La cámara incide en la relación alejada de ambas puesto que la madre suele estar de espaldas a Celia y ésta siempre frente al espectador. De este modo, la figura de la madre se difumina como un fantasma, del que sólo conocemos la voz y las escasas intervenciones que realiza, que suelen consistir en “cómo ha ido el día”. Sus conversaciones resultan superficiales, la madre no muestra deseos de conectar realmente con Celia. Se debe en parte al agotamiento tras la jornada de trabajo, y también a su imposibilidad de comunicación real. Cuando Celia le pide una chaqueta como la de su amiga, su respuesta automática es “el mes que viene”; cuando ésta le interroga sobre la historia de su padre y de sus abuelos, le ofrece evasivas. La madre es incapaz de sincerarse con su hija y dialogar sobre lo que le resulta doloroso, que no puede permitirse ciertos gastos o que su pasado es uno traumático que aún no puede afrontar. La relación entre ambas se basa en un sistema de no comunicación y convivencia sin más.

Precisamente gran parte de la comunicación en la película se basa en los silencios. Celia es una niña reservada y taciturna y sus interacciones son escasas. Con sus amigas, en sus juegos de descubrimiento, observa y escucha atentamente; con su madre, la conversación es limitada puesto que ésta no tiene energía para conversaciones de calado y Celia no muestra interés en compartir cómo se siente realmente en el ámbito escolar. No obstante, los silencios también se presentan de manera simbólica, siendo el más relevante, el desconocimiento de la historia de su padre. La mirada de Celia hacia la madre, siempre en primer y medio plano, es indagadora, puesto que ese secreto se convierte en el motor de su autodescubrimiento. En dos ocasiones, inspecciona el mueble de su madre y descubre el libro de familia que le revela el secreto. En esta ocasión el silencio se produce respecto al espectador, que observa cómo Celia obtiene su respuesta, sin llegar a conocer el contenido al otro lado de la pantalla. El gran silencio de la película es el que exhibe la madre. A través de las intervenciones de los demás y la información que nos es presentada, aprendemos que es madre soltera en condición precaria y que fue madre adolescente. Desconocemos su historia, pero la falta de comunicación con sus padres y la absoluta inexistencia paterna (a modo de relatos o relaciones con la familia del padre) denota la presencia de un trauma

que ella trata de evitar. Por ello, su presencia en el film es siempre intermitente, entra y sale de casa con velocidad, así como de escena. Y cuando aparece en los planos, su figura está borrosa o lo hace de espaldas.

A pesar de que la madre en la película no tiene nombre y se conoce como “madre”, el personaje se aleja de los caracteres estereotípicos que responden al “ángel del hogar” (Zecchi 150) cuya maternidad la salva o de “la madre coraje” (Lanuza Avelloa y Ester Casas 115) determinada por la ausencia paterna, más frecuente en el cine actual. La madre de *Las niñas* es una madre soltera y joven, que lucha contra el estigma de su circunstancia en una sociedad caracterizada por una doble moral que la critica. Esto se refleja en los comentarios de las niñas hacia Celia en sus juegos, que llaman a su madre “puta”, resultado de los cuchicheos familiares. La madre se halla abrumada por su situación laboral y por un pasado traumático que se intuye pero que no llega a explicitarse, del que somos partícipes como espectadores a través de la inexistente relación con los abuelos, que se retoma al final del film. Pero, ante todo, es un personaje poliédrico, que se va revelando mediante pequeños y cambiantes gestos hacia su hija, que sufren su propia transformación con el desenlace.

Ese silencio de la madre es parte de su caracterización como personaje y de su diálogo. Como se ha señalado, sus intervenciones son escasas, pero en dos escenas de gran tensión, se sincera con su hija un poco más. Tras haber descubierto que Celia había andado en moto con un adolescente sin supervisión y mostrar su exacerbación con mutismo, la hija acude a su madre y con gestos y palabras le pide perdón por su comportamiento. Entonces la madre se gira y le dice: “Yo lo que quiero es que estudies, que te saques una carrera, que tengas oportunidades. Que no tengas que estar como yo. Que no dependas de nadie” en un plano medio que muestra sus rostros compungidos. Con estas palabras la madre manifiesta cómo se siente hacia su propia situación precaria y cómo su sacrificio es una inversión para que su hija tenga la oportunidad de una vida profesional sin apuros económicos. En un estudio sobre las familias monoparentales en los años 90 (Almeida y Flaquer 21), se afirma que la autoridad familiar entonces está asociada al hombre y que a pesar de que este tipo de familias son lideradas por mujeres, éstas viven en precariedad, con falta de autoridad y en dependencia de sus entornos familiares mayores. La madre de Celia vive precisamente esa escasez, pero sin el apoyo de su familia, por ello, anhela la independencia económica futura de su hija.

Debido a su juventud, la madre trata de imponer respeto y disciplina. Por ello, ante su inevitable ausencia, delega en el colegio la educación de su hija. Las religiosas se convierten en una extensión de la maternidad, de ahí que sean referidas como madres. Por ello, resulta de vital importancia la escena en que la madre Consuelo censura a Celia en clase frente a todas sus compañeras, porque es una hija simbólica del colegio, que debe reflejar una conducta impecable, y porque es fruto de una relación pecaminosa y su escrutinio, por lo tanto, es doble. Hacia el final de la película, Celia se escabulle de la proyección de *Marcelino pan y vino* y deambula

por la residencia de las religiosas. Al ser descubierta y llevada ante su madre, la reacción de ésta es abofetearla con fuerza para demostrar ese respeto y disciplina respecto a Celia y frente a las religiosas, pues ella también está siendo examinada, no sólo como madre, sino como mujer pecaminosa.

A la madre la descubrimos a través de la perspectiva de Celia puesto que la película está narrada desde su punto de vista. Predominan los primeros planos de su gesto, de su pelo, así como los planos desde su mirada, que proyectan el grupo de compañeras y el ambiente. La película se inicia en un momento de estancamiento en el que ella acepta su status quo. La aparición de Brisa (nombre simbólico, que llega como un soplo de aire fresco) y la actitud libre de ésta, propiciarán el cuestionamiento del contexto religioso y personal de Celia. La música que la amiga le descubre, los afectos que observa a través de los abuelos de ésta y los juegos con las otras niñas propician la rebeldía y el ansia de saber en Celia. La sororidad que se constituye con ellas es la que alienta el cuestionamiento de su identidad y hacia los interrogantes de la madre, que finalmente resultarán en su acercamiento más honesto.

De todos los aspectos que Brisa acerca a Celia, la música es uno especialmente relevante puesto que está vinculada al despertar de identidad y la rebelión de la protagonista. Brisa comparte su música con ella y le expone a bandas contemporáneas que desconoce como Héroes del Silencio o Niños del Brasil, que marcan una nueva tendencia en la música rock española, con su estilo gótico e inspiración anglosajona. En estas escenas, la música se presenta como una contraposición al sistema que Celia ha asimilado en el colegio de monjas. Primero, en la casa de Cristina, ella y las otras niñas se maquillan, prueban alcohol, fuman y diseccionan los preservativos de la madre de esta como un juego de autodescubrimiento. En todos estos procesos, la música de Brisa está presente como banda sonora de sus experiencias y, concretamente, la canción “Viernes” de Niños del Brasil cuya letra toma fuerza como himno frente a las profesas religiosas del colegio: “Quemaré los libros que no pienso leer/ hoy es un buen día para escaparte”, que es una referencia a esa duda que Celia empieza a plantearse sobre lo que ha leído en los libros del colegio. Y específicamente, “asustando monjas lo pasaremos bien/ hoy es un buen día para escaparte” conecta con la huida de Celia y Brisa durante la proyección de la película, que suponen el sobresalto y enojo de las profesas. Celia no canta al ritmo de la música aún pero sí baila y se deja llevar, del mismo modo que lo hace en la discoteca a la que el grupo acude sin el conocimiento de los padres. Este poder que le otorga la canción y el afecto profesado por su amiga permite a Celia progresivamente a polemizar lo que ha dado por sentado y lanzarse segura a cantar la canción en el festival del final, a pesar de haber sido relegada al playback y a poner cara de niña buena.

3.2. La maternal

La maternal se desarrolla en un contexto actual y, la determinación y condición de los personajes y de la trama, a diferencia de la religión en *Las niñas*, es la marginalidad, la maternidad adolescente y una infancia desatendida.

En la primera escena, aparece Carla con un amigo en un sofá mirando videos porno en el móvil. Están en una casa ajena, en un vecindario de “putos pijos” como así mencionan mientras destruyen algunos objetos del salón: copas de cristal y una gran televisión de pantalla plana. Estas acciones de apertura indican, por un lado, el descubrimiento sexual y por otro, la rebeldía, la falta de control, civismo y educación. Desde el inicio, la cámara y los planos se centran en la adolescente, en sus expresiones gestuales y se limita a la perspectiva de esta. La siguiente escena muestra el espacio donde vive Carla, a las afueras de una localidad. En particular, en un viejo y sucio restaurante de carretera donde solo se escucha el ruido constante de los camiones y de los coches al pasar. Se presenta así, el contexto socioeconómico al que pertenece la protagonista: un espacio aislado y excluido, fuera de la urbe, donde el silencio es interrumpido por el zumbido del tráfico vehicular.

Carla no puede acceder a su casa-restaurante porque dentro está encerrada su madre con su pareja, lo que muestra desde el inicio, la sensación de abandono que siente y, por consiguiente, la constante actitud malhumorada y distante que tiene con ella. Carla rechaza al novio de su madre ya que acapara toda la atención de esta y la hace olvidarse de todo: de su hija, de mantener el negocio, de la compra, de la rutina.... Su madre, Penélope, prioriza el disfrute de su juventud. Esta solo intenta ganarse la confianza de su hija comportándose como si fuera su amiga pidiéndole consejo sobre la vestimenta para ir de fiesta. La relación madre-hija aparece constantemente deteriorada y así lo confirma la escena de la mañana siguiente cuando Carla se despierta sola en el restaurante, la madre no ha vuelto a casa para dormir y no le responde la llamada. El espacio de la casa está desordenado y sucio: ropa por el suelo, latas de cerveza por todos lados y el frigorífico medio vacío donde apenas hay nada para desayunar. La cámara vuelve a destacar los primeros planos de Carla, el silencio de su soledad y la mirada de melancolía, tristeza y repulsión.

Estas imágenes muestran la falta de recursos que presenta el entorno de exclusión social y pobreza de Carla y su madre. La madre no tiene dinero, el restaurante de carretera va mal, no pasa la inspección de alimentación, pero a la vez es herencia familiar y no puede deshacerse tan fácilmente del mismo. La madre bebe y sale para olvidar su condición mientras Carla es una adolescente introvertida, incomunicada, incomprensida, que no tiene amigas y no puede encontrar ayuda ni refugio en su único vínculo familiar: su madre, ya que esta no desempeña el rol de madre, sino de una joven sin responsabilidades.

La única evasión de la realidad para Carla es el móvil para el visionado de los videos de las redes sociales e incluso, crear los suyos propios con coreografías de baile. El uso del móvil le funciona como remiendo a la falta de compañía. Un vínculo de apego seguro en la infancia determina la organización de los procesos motivacionales, emocionales y memorísticos, así como también ayuda a establecer los modelos de representación. En el caso de Carla, la distancia con su madre determina su personalidad solitaria. La única búsqueda de estimación y acompañamiento se genera con el móvil y con Efraín. Asimismo, la presencia del móvil representa a la actual generación adolescente que depende de las redes sociales para relacionarse y socializar. Más adelante, se visualiza como Carla tiene miles de *followers* en Instagram, muestra de la falsa realidad que muestran las redes y de la “careta” que estas posibilitan representando otra faceta de la persona o de la identidad; de una felicidad que, en su caso, es inexistente.

La falta de organización rutinaria, las ausencias al instituto y la denuncia del allanamiento de morada de Carla y Efraín en casa de los pijos, denota la llegada de la trabajadora social a la vivienda de Carla. La madre de Carla intenta ocultar información sobre su ausencia y le resta importancia a las faltas de Carla al centro escolar, que justifica con el hecho de que Carla tiene vómitos recurrentes. La trabajadora social acompaña a Carla al hospital donde después de un silencio, se deduce el embarazo de Carla y que el padre del hijo es Efraín, al ser el único varón cercano que pasaba tiempo con ella. Este hecho la hace ingresar en “La maternal” un centro de madres adolescentes. El ruido de los camiones de la carretera de su entorno se intercambia por el incesante llanto de los bebés del centro.

Según diferentes estudios, la maternidad en la adolescencia es uno de los factores de vulnerabilidad social más significativos y preocupantes a nivel mundial. Estos embarazos, a menudo no planificados y fuera de los proyectos de vida de los adolescentes, pueden llevar a jóvenes a enfrentar prematuramente las responsabilidades de la maternidad, muchas veces sin el apoyo familiar adecuado o incluso en situaciones de abandono. Estos casos de embarazo en adolescentes a menudo reflejan problemas sociales más amplios, como negligencia parental, falta de afecto, inseguridad, pobreza, ignorancia y violencia. Estos factores contribuyen a un ciclo de desafíos que afectan tanto a los adolescentes como a sus familias y comunidades.

El centro “La maternal” se contrapone al aislamiento, al abandono y al descontrol de su casa en los suburbios. En este centro hay reglas, pautas y educación a pesar de que Carla se resiste a las mismas e intenta mantener las distancias con las integrantes y los trabajadores/educadores sociales del centro. En “La maternal” enseñan a las madres a los cuidados, responsabilidades y atenciones que requiere la gestación y la crianza de un bebé y, asimismo, les proporcionan estudios básicos para que puedan desempeñar formaciones profesionales en el futuro.

Dentro de la red de los Centros de Internamiento de Menores Infractores (CIMI), también conocidos como Centros de Ejecución de Medidas Judiciales (CEMJ),

gestionados por la Agencia para la Reeducción y Reinserción del Menor Infractor en España, solo uno de los seis centros posee un protocolo específico para el manejo de embarazos en adolescentes. Este programa materno está diseñado, como menciona Raúl Casas, para “brindar el cuidado y la atención necesaria a la madre durante el periodo de embarazo, así como en la preparación para el parto y la crianza” (Ct. en Peláez 2023).

Una charla conjunta entre todas las madres adolescentes donde cuentan la razón por la que están internas en el centro, cambia la dinámica entre Carla y las mismas. Esa escena parece extraída de un formato documental donde, a modo de terapia grupal, cuentan sus testimonios. Todas las experiencias de estas adolescentes están relacionadas con la falta de recursos y el sufrimiento de malos tratos, víctimas de abuso, inmigración, trastornos de alimentación y el rechazo familiar o de sus propias parejas. Estos factores que se relatan crean un entorno desafiante para las adolescentes, especialmente en regiones rurales y menos desarrolladas donde el nivel educativo es bajo y la desigualdad de género es más pronunciada. Esto último, lo encarna también la madre de Carla con la relación tan dependiente de su pareja.

Según Hernández et al., muchas de las causas de los embarazos no deseados en adolescentes tienen que ver con la inseguridad, la pobreza, la violencia o la inestabilidad familiar de los hogares donde crecen sin educación adecuada por parte de los progenitores o tutores, así como la carencia de buenos ejemplos-modelos de referencia. Ante estas carencias, las jóvenes buscan orientación en su entorno social, igualmente deficiente en valores morales y educativos lo que conlleva a comportamientos contraproducentes, incluyendo relaciones sexuales prematuras y los embarazos no deseados como el caso de las chicas internas de “La maternal” (Hernández et al. 1314-1329). Todas estas ven a su hijo/a como la única persona que nunca les abandonará. La maternidad por tanto se presenta como contrapunto que coarta la libertad de la juventud y, por otro lado, como un lugar seguro de refugio y de acompañamiento a partir del vínculo maternofilial.

En el largometraje, el centro de internamiento acaba siendo un salvavidas de asilo, protección y aprendizaje. La maternidad en el centro supone tanto para Carla como para las otras madres internadas un espacio seguro donde establecer la relación maternofilial, donde crear redes de apoyo entre ellas en base a la ayuda y a la sororidad entre las mismas e, incluso, para Carla, “La maternal” es el refugio ante su figura materna ausente. En una de las visitas de su madre, Penélope le dice que ella tuvo que hacer todo sola y que ella, al menos, tiene a las “chicas del centro”. De la conversación se infiere que tener a Carla fue como una parálisis de su vida: “como si me mataran”. Esto muestra una mejora en el progreso social y una reafirmación de los beneficios de las políticas sociales de integración e inserción. A diferencia de Penélope, a Carla se le proporciona herramientas de ayuda tanto para su desempeño como madre como para su propio progreso personal. Así, el embarazo, a pesar del sacrificio que le suponga como freno de su juventud, no se presente también como un estancamiento total a nivel personal.

Otro de los factores que la película deja entrever a partir de los diferentes testimonios y de la experiencia de la protagonista, es la carencia de la educación sexual. Para muchas chicas de “La maternal” y para Carla, las relaciones sexuales eran como un juego fomentado también por el acceso a videos sexuales sin control por internet. Las jóvenes se encuentran expuestas a curiosidades y presiones para experimentar sexualmente que, combinada con la falta de precaución y protección adecuadas, las llevó a esos embarazos ajenos a sus planes de vida personales. Por supuesto, además de la falta de educación familiar, la película denuncia la insuficiente formación integral en valores y educación sexual en las escuelas que impiden que las adolescentes comprendan completamente las implicaciones y consecuencias de las relaciones sexuales. No es baladí este planteamiento en la trama, precisamente en un momento de política actual que, desde la ultraderecha, se propone el pin parental como veto a cuestiones de identidad género, diversidad sexual, feminismo, y educación sexual.

En el reciente artículo publicado por *El Salto*: “Adversidad y resiliencia: historias de maternidad adolescente en entornos institucionalizados” se señala que alrededor de un millón y medio de adolescentes de 15 a 19 años dan a luz cada año, y es un problema agravado por la falta de información, el acceso limitado a anticonceptivos y la violencia sexual y de género. Luis García Tojar, sociólogo, destaca que la información sobre salud sexual no es tan accesible como se cree y a menudo no llega a las zonas más necesitadas socialmente. La educación sexual en el currículo educativo es casi inexistente o impartida por profesionales no preparados, dejando a los jóvenes sin orientación ni herramientas adecuadas (Ct. en op. cit. Peláez 2023). En “La maternal”, las jóvenes manifiestan haber tenido una información limitada, llena de mitos y errores. El desconocimiento de Carla sobre el embarazo se refleja en escenas como cuando piensa que su compañera de habitación se ha orinado al romper aguas o cuando no es consciente de las limitaciones que le supone hacer actividades lúdicas que pueden poner en riesgo su salud o la del bebé y se irrita por tener que restringirse.

La película también retrata el estigma social de la “madre adolescente” en varias ocasiones. Las chicas del centro exteriorizan la presión de sentirse juzgada socialmente. A Carla también le pasa cuando va a un centro comercial y la dependienta la mira juiciosa al verle la barriga. La maternidad temprana en adolescentes suele ser vista por la sociedad y la familia como un impedimento para su desarrollo y crecimiento personal y social, generando frustración a varios niveles. Asimismo, está marcada por la asociación del embarazo con negligencia personal y promiscuidad sexual (Ct. en op.cit. Peláez 2023). El centro de “La maternal” en el film, se propone como parte de programas de apoyo social para madres adolescentes, donde puedan compartir experiencias y así sentirse menos estigmatizadas y más integradas en la sociedad.

La segunda mitad del largometraje lo marca el nacimiento del hijo de Carla, a quién le pone el nombre de “Efraín”. A partir de este momento, se presenta una Carla

contrariada. Al principio, rechaza la ayuda de sus compañeras y del personal del centro, se muestra independiente y desea poder con todo sola, pero en realidad no puede. Los primeros planos de la protagonista muestran su agotamiento por los llantos incesantes de Efraín, su frustración al no poder calmarlo, y su impotencia de no poder salir con las otras madres en las noches libres porque su bebé no deja de llorar.

En otra de las visitas y conversaciones con su madre, Penélope, mientras bebe cerveza, le comenta a Carla que debería volver al instituto cuando salga del centro, que a ella le hubiera gustado haber estudiado, en concreto: enfermería porque “Se me da bien cuidar a los demás” y Carla la mira levantando el ceño. Le recuerda a Carla que a su abuela la llamaban “puta” y a ella “la hija de puta” y le dice: “Pero tú no dejes que te pase eso. Nunca. No vales menos que los demás. Simplemente te ha tocado nacer con menos oportunidades”. Ese momento de cercanía entre ambas es rápidamente interrumpido por una llamada del novio de la madre. Lo que hace que Carla se vaya. Se deja entrever el deseo de Carla de querer establecer otro tipo de relación con su madre basado en la comunicación y cercanía, pero le es imposible llegar a la misma; pues, es como un círculo vicioso que siempre se rompe: su propia madre tampoco supo nunca ser madre. Al mencionar el detalle de la abuela, se puede interpretar que ninguna de las dos ha tenido buenas referencias y modelos en generaciones de los progenitores o estas fueron referencias truncadas. En este caso, la falta de recursos y la exclusión social se presenta como herencia familiar que determina varias generaciones y deja entrever las ganas de romper con esa condición.

Penélope también asiste a la fiesta de convivencia familiar que tienen en el centro. Y hay dos momentos que las unen: cuando bailan juntas la conocida canción de C. Tangana “Tú me dejaste de querer...” y la de Estopa: “Tu calorro”, canción que la madre le cantaba de pequeña a modo de “nana”. Estas canciones son simbólicas y pertenecen a una tipología característica de ritmo urbano asociada al costumbrismo de barrio. Incluso, los videoclips de los cantantes se muestran en lugares de periferia y las letras de sus canciones relatan la experiencia vivida en estos. Estos cantantes también muestran sus comienzos precarios en la música desde condiciones humildes y sin muchos recursos, pero alcanzan el éxito y la fama y, por tanto, la mejora de sus condiciones. Al fin y al cabo, Estopa fue símbolo de los jóvenes de principios de los 2000 y después de 20 años ha logrado seducir a cantantes como a “El madrileño” y a “La Rosalía”, ambos de reconocimiento ya internacional. Las canciones en la película representan claramente a estas dos generaciones. La letra de la canción de C. Tangana en la película: “Tú me dejaste de querer cuando te necesitaba, cuando más falta hacía, tú me diste la espalda” es una metáfora de la relación de Carla con su madre. Igualmente, la canción de Estopa: “Fui a la orilla del río y vi que estabas muy sola” representa la soledad y el aislamiento de estas madres jóvenes.

Ese momento de unión también presencia un posible cambio en el destino futuro, pues Penélope le dice a su hija que hay un comprador interesado en el restaurante,

lo que les permitiría conseguir dinero, mudarse a una casa en un pueblo y no vivir aisladas. Además, el hecho de vender el restaurante simboliza también la rotura con la herencia familiar y, por tanto, como posible metáfora de finalizar con la condición social que arrastran desde genealogías anteriores.

En las últimas escenas, se vislumbran posibles transformaciones que determinarían el futuro de Carla. Coincide con el permiso de salida del centro durante unos días y llevan a Carla con su madre. Las dos van al restaurante a recoger las últimas cosas que quedan allí. Ambas terminan en el patio del mismo, en silencio, sentadas juntas a modo de reconciliación, con miradas melancólicas. Esta escena marca el cierre de etapa con la vida anterior: la rotura de la atadura familiar que suponía el negocio y, finalmente, la cercanía tan ansiada con su madre. Igualmente, Carla se acerca al descampado donde Efraín está con otros jóvenes jugando al fútbol, pero decide no saludarle e irse. La decisión de Carla parece dejar a Efraín fuera de la crianza del hijo, mantenerlo ajeno y no romper la libertad de su juventud.

En la última escena, aparece sola subiendo una cuesta en bicicleta. Efraín, le alcanza, no hablan, pero se miran y sonrían. Carla lo adelanta y el plano se centra en ella sola mientras pedalea. A lo lejos se ve el atardecer. En la lejanía, también queda la carretera y el ruido del tráfico. Estas escenas cierran de manera circular el film, retoma el contexto inicial de la película, pero con un propósito de finalizar con las condiciones del pasado: conseguir una comunicación con su madre antes ausente y dejar atrás a Efraín como parte de otra etapa. Sin romantizar la adversidad y la resiliencia y con afán de superación, consigue sola llegar al final de la cuesta y dar paso a un nuevo futuro que se despide con el atardecer de un día que acaba y la lejanía del zumbido inicial.

El largometraje muestra una realidad social a través del drama de madres adolescentes en riesgos de exclusión social, deja una puerta entreabierta a la esperanza de superación y a la integración y mejora de posibilidades para Carla. La película se presenta como una llamada a la confianza en las políticas sociales y de reinserción para estas minorías que, como oxímoron, son cada vez más elevadas. Apela por la educación sexual a la vez que refuerza los valores de sororidad y apoyo. Se hace notar la falta de personajes masculinos en la trama. Solo es encarnado por un personaje secundario como un educador social del centro, las menciones negativas a la toxicidad de Penélope con su pareja y a Efraín que solo aparece como principio y fin, pero ausente en el desarrollo, aunque víctima también de la falta de educación sexual. Por eso, el bebé de Carla: el “nuevo” Efraín será la esperanza de una mejora. Asimismo, visualiza el posible entendimiento entre Carla y su madre, la comunicación entre ambas y una nueva relación de unión.



4. Conclusiones

Tras el análisis de *Las niñas* y *La maternal* de Pilar Palomero, observamos un vasto diálogo entre los dos largometrajes. En primer lugar, ambos descubren su historia a través de la perspectiva de sus protagonistas, Celia y Carla, dos niñas al comienzo de la adolescencia, cuyo carácter es retraído y solitario. Para incidir en sus respectivas perspectivas, la directora recurre a los primeros planos que descubren sus gestos y sus miradas taciturnas y a los silencios que revelan todo un contexto de secretos, insatisfacción y soledad.

La maternidad ocupa un espacio central en ambos films ya que la relación madre e hija en sus contextos específicos es la que domina su narrativa. El tipo de maternidad que nos muestran se aleja de los prototipos de “ángel del hogar” o la “madre coraje”. Ambas son madres jóvenes, que fueron madres adolescentes y que se enfrentan a situaciones precarias. A pesar de este rasgo común, son personajes muy distintos: la madre de *Las niñas* es una madre ausente debido al constante trabajo, que “sólo” existe como figura materna, y que huye de la comunicación debido al trauma no superado del pasado. En *La maternal*, Penélope también se presenta como madre inexistente, pero debido a que prioriza su placer frente a su rol de madre que cuida, protege y educa. A diferencia de la anterior, *La maternal* presenta más facetas sobre un tipo concreto de maternidad (reflejo de esto que ella sí reciba un nombre) adolescente coartada por el límite de recursos y la falta del cuidado de la hija como la prioridad de Penélope con el disfrute de su sexualidad. Esta faceta también sugeriría una revisión de libertad individual frente a la maternidad como espacio restrictivo de esta. No obstante, *La maternal* además presenta otra generación del embarazo adolescente ya que la hija de Penélope y protagonista de la película, Carla, queda embarazada y es éste el argumento central de la película. A través de ella, se explicita la experiencia de la gestación de una madre adolescente, específicamente, inserta en riesgo de exclusión social, pero con la ayuda y protección que le brinda un centro de internamiento para madres adolescentes.

En las dos películas encontramos espacios de confinación, el colegio y la casa de acogida. El colegio religioso de *Las niñas* actúa como lugar opresor y adoctrinador, en torno a los preceptos de la religión católica frente al contexto de los años noventa, en los que se promueve la libertad sexual en los medios de comunicación. La casa de acogida en *La maternal* supone un espacio que coarta la libertad juvenil frente a la educación de pautas para una correcta alimentación, gestación y crianza de un bebé, así como la proporción de herramientas que permiten también un desarrollo personal de las madres adolescentes de cara a un futuro profesional. Paradójicamente este lugar es refugio y un lugar seguro de protección y cuidado que las madres adolescentes no tienen fuera de ese espacio, como en sus entornos familiares y sociales. Curiosamente, es en el interior de ambos espacios donde surgen las relaciones más liberadoras como los vínculos de sororidad. En *Las niñas* Celia inicia la exploración de las experiencias adolescentes (como fumar, beber alcohol, aprender sobre sexo, etc.), incitada por su grupo de amigas. Es más,

comienza su autodescubrimiento, mediante el cuestionamiento de la religión y de los silencios de su madre gracias a su interacción con Brisa. En *La maternal*, las jóvenes internas desarrollan vínculos de amistad y apoyo entre ellas compartiendo experiencias en la gestación, cuidado mutuo, parto y primeras relaciones maternofiliales.

Ambas películas insisten en representar la voz femenina: en *Las niñas*, de manera literal, Celia decide cantar en el concierto final a pesar de que se lo hayan prohibido y en *La maternal*, se vislumbra en el desenlace una Carla empoderada fuera del refugio del centro de internamiento predispuesta a desempeñar su papel de madre joven sola en su entorno social, es decir, a través de personajes que se escapan de la estereotipación. Pilar Palomero recurre a dos historias de madres que abarcan muchas otras temáticas, demostrando así que la maternidad no consiste en un elemento limitador, al contrario, es una circunstancia más de la mujer. Concretamente, lo hace a través de relaciones de madre e hija que se escapan de lo que tradicionalmente ha sido considerado la maternidad, sumergiéndose en relatos de mujeres en los márgenes, delimitadas por un contexto socioeconómico inestable. Así, retomando la idea de Irigaray, *Las niñas* y *La maternal* ofrecen genealogías diversas de madres e hijas como seres poliédricos, con circunstancias que se alejan de la madre estereotípica de clase media, que nos enfrentan a situaciones incómodas y verosímiles como espectadores, como reacción feminista a la ausencia de éstas en los discursos patriarcales. Estas películas no sólo permiten a diferentes tipos de mujer ser escuchadas y mostrar sus voces, sino que fomentan la necesidad de un vínculo favorable y verdadero de madre-hija nuevo basado en la unión, cuidado y en la comunicación mutuas para la construcción de modelos diferentes y progreso en las generaciones futuras, así como en la protección de la sororidad a nivel de familiares, amigas, en círculos cercanos, que construyan redes y promuevan la hermandad y el diálogo.

5. Obras citadas

- ALMEDA, Elizabet y FLAQUER, Lluís. “Las familias monoparentales en España: un enfoque crítico”, *Revista Internacional de Sociología- Tercera época*, 1995, nº. 11, pp. 21-45.
- DE FRANCISCO, Israel et al. *La mujer en el cine español*, Arkadin Ed., 2010.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*, Amorrortu Ed., 1991.
- GUARINOS GALÁN, Virginia. “Mujer y cine”. Los medios de comunicación con mirada de género, coord. por Felicidad Loscertales Abril y Trinidad Núñez DOMÍNGUEZ, Instituto Andaluz de la Mujer, 2008, pp. 103-120.
- HERNÁNDEZ, Eduardo, et al. “El embarazo de adolescentes y sus consecuencias sociales”, *Uniandes Episteme. Revista digital de Ciencia, Tecnología e Innovación*, vol. 5, número especial, 2018, pp. 1314-1329.
- IRIGARAY, Luce, *Yo, tú, nosotras*, trad. por Pepa Linares, Ed. Cátedra, 1992.
- LACAN, Jacques (1953-54) *El Seminario, libro 1. Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires. Ed. Paidós. 1992

- LANUZA AVELLOA, Ana y Ester Casas, Belén, “La maternidad en el cine y la ficción contemporáneas”, *SCIO. Revista de Filosofía*, 2017, nº. 13, pp. 97-119.
- PELÁEZ, Sara, “Adversidad y resiliencia: historias de maternidad adolescente en entornos institucionalizados” *Revista Digital El Salto*, 12 noviembre 2023, <https://www.elsaltodiario.com/maternidad/adversidad-resiliencia-historias-maternidad-adolescente-entornos-institucionalizados>. Accedido el 3 de abril de 2024
- SALETTI CUESTA, Lorena. “Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad”, *Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista Clepsydra*, nº. 7, 2008, pp. 169-184.
- ZECCHI, Barbara. “All about Mothers: Pronatalist Discourses in Contemporary Spanish Cinema”, *College Literature*, vol. 32, 2005, nº. 1, pp. 146-164.