

VOCES FÍLMICAS DE LAS NIÑAS DE PILAR PALOMERO: LAS BAMBALINAS DE LA GENERACIÓN DE 1992

PIETSIE FEENSTRA

Este número de *L'Atalante* está dedicado a la manera en que una nueva generación de cineastas españolas del siglo XXI construyen una voz en la obra fílmica. La ópera prima de Pilar Palomero *Las niñas* (2020) es un buen ejemplo de la creación de una voz para una generación de niñas de los años noventa. El film recibió cuatro premios Goya (Mejor película, Mejor dirección novel, Mejor guion original, Mejor dirección de fotografía) y otras cinco nominaciones, entre ellas Mejor canción original¹. La productora Inicia Films presenta la historia como un viaje: «Celia, una niña de 11 años, estudia en un colegio de monjas en Zaragoza y vive con su madre. Brisa, una nueva compañera recién llegada de Barcelona, la empuja hacia una nueva etapa en su vida: la adolescencia. En este viaje, en la España de las Olimpiadas del año 92, Celia descubre que la vida está hecha de muchas verdades y algunas mentiras». La película propone un ambiente juvenil sobre el tránsito de la niñez a la adolescencia, como si fuera un viaje iniciático.

La puesta en escena de la voz es muy significativa desde el principio de la película, y la directora crea una voz para la generación de la protagonista: ¿Cómo se crea una mirada sobre el silencio narrando lo que sucede entre las bambalinas de un colegio en 1992?

CONSTRUIR UNA VOZ A TRAVÉS DEL CINE

El cine puede crear voces originales por la manera de combinarlas con la imagen. En los años ochenta, Michel Chion explica en su libro *La voz en el cine* que analizar la presencia de la voz es un tema nuevo e importante, indicando que no es un estudio de la palabra, sino que el interés está en cómo se filma la presencia de la voz en relación con la historia contada en la imagen fílmica. Michel Chion comenta que, en los años setenta, el feminismo estimuló la grabación de las historias de mujeres en *cassettes*: son archivos de la voz de la historia oral de las mujeres (Chion, 1982: 13). Es

importante señalar que la voz puede dar a veces más libertad que la escritura: la voz es personal, por su timbre, y muchas veces es más fácil hablar que escribir. También menciona la obra de Marguerite Duras como una autora que ha marcado la literatura y el cine por la manera de imponer su voz en su obra desde un punto de vista artístico (Chion, 1982: 14). En su texto *Les nouveaux masques de la voix* (1998), Chion señala que la manera de filmar la voz ha evolucionado. Al principio, fue importante combinar una voz natural con un rostro, pero el investigador señala que a partir de los años ochenta y noventa el cine crea nuevas formas fílmicas: la imagen realista se puede adaptar con acentos o entonaciones nacionales o regionales².

Los años noventa también muestran una presencia más importante de directoras en el cine español. La voz está muy presente en sus obras, como lo indica el título del libro colectivo que coedité con Esther Gimeno Ugalde y Kathrin Sartin-gen, *Directoras de cine en España y América Latina: nuevas voces y miradas* (2014)³. El libro publica varios artículos que mencionan la originalidad de la utilización de la voz en el cine, como ocurre en *Te doy mis ojos* (Iciar Bollain, 2003) o *La vida secreta de las palabras* (Isabel Coixet, 2005). Dos tendencias marcaron el libro: a las editoras les llamó la atención que las directoras filmaran la voz de manera explícita creando nuevas formas fílmicas. Y también que las directoras que filmaron la realidad social, la memoria histórica u otros temas de la actualidad política dotaban de una presencia importante a la voz. La obra de las directoras ha creado nuevas voces, nuevas presencias, como abordo en mi capítulo ¿Cómo leer los nuevos enfoques sobre mujeres directoras? Archivar, visibilizar, escenificar (Feenstra, 2014). En mi texto propongo tres verbos que pueden dar cuenta del trabajo de investigación sobre la obra de las directoras en la historia del cine: «archivar», «dar visibilidad» y «escenificar». *Archivar* lo emplea la investigadora Esther Gimeno Ugalde, que ha construido un

relevante archivo en su capítulo *Presencias (in) visibles: directoras en el cine español y latinoamericano* (2014), donde reúne datos importantes sobre la presencia de la obra de cineastas desde el nacimiento del cine hasta 2012⁴. El verbo *escenificar* que propongo en este artículo se refiere a la manera de dar presencia a la obra de las directoras, o cómo las directoras pueden crear en sus obras nuevos puntos de vistas a través de la puesta en escena de la voz en el interior de ciertos lugares⁵.

Las niñas es un buen ejemplo de un nuevo punto de vista desde la construcción de la voz. La película de Pilar Palomero propone en 2020 una escenificación de la memoria dando visibilidad a la voz de una nueva generación⁶. La directora sitúa la narración en Zaragoza en 1992, año en el que España es elegida Capital Europea de la Cultura y celebra los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y la inauguración del Museo Reina Sofía⁷. 1992 es también un año importante para la Comunidad Europea con la apertura de las fronteras por el tratado de Schengen (Maastricht). España ya era miembro desde 1986 y el gobierno socialista (1982-1996), bajo la presidencia de Felipe González, preparaba la integración europea. Organizar en 1992 estos eventos tan importantes en Sevilla y Barcelona, ciudades míticas, atraía mucha atención de los demás países europeos y servía como un escaparate atractivo de la cultura española. En este contexto cultural se enmarca esta historia sobre unas niñas en un colegio de Zaragoza.

1992: RELATOS DE LA MEMORIA

El título inglés del film, *Schoolgirls*, refiere directamente al lugar de transmisión de la educación de una generación. Las niñas comparten esta experiencia, lo que se puede describir como memorias «colectivas». Fue el francés Maurice Halbwachs quien definió la memoria colectiva como una experiencia vivida en un grupo durante un periodo determinado. Halbwachs definió unos marcos so-

ciales (*framing*) de la transmisión de la memoria colectiva: la familia, la religión y la escuela (Halbwachs, 1925; 1950). Estos marcos están reflejados en la película de Pilar Palomero, pero los personajes también reaccionan contra estas instituciones. El cine es capaz de cuestionar la transmisión de una memoria colectiva, un término que merece ser cuestionado.

Los teóricos Jan y Aleida Assmann proponen otras definiciones sobre la transmisión de la memoria reconociendo la importancia del término *framing* de Halbwachs. Los investigadores sugieren redefinir la concepción de memoria colectiva formulando una distinción entre la «memoria cultural» y la «memoria comunicativa» (Assmann, 2008). La memoria cultural es la memoria institucionalizada, mientras que la memoria comunicativa es la memoria individual, personal, transmitida de generación en generación. El cine puede transmitir esta memoria a través de una historia oral. Las nuevas generaciones pueden presentar su propia visión sobre la historia, y el cine constituye una forma artística para la construcción de estas nuevas voces. Aleida Assmann propone que cada nueva generación puede presentar su versión de la historia, lo que define como «memoria social», que se concreta después de un periodo de aproximadamente treinta años. Después, una nueva generación emerge y se hace cargo de la responsabilidad pública. La nueva generación va a crear su propia visión de la historia, fundamental para la renovación de la creatividad cultural (Assmann, 2010). *Las niñas* muestra la transmisión de un relato de la memoria sobre 1992 en 2021: casi treinta años después.

LOS TÍTULOS DE CRÉDITO

La puesta en escena es importante para entender la construcción de nuevas voces a través del cine. Dos escenas destacan desde el principio: los títulos de crédito y la puesta en escena de la preparación de un espectáculo. Los títulos de crédito muestran

la repetición del coro. La primera voz que escuchamos es la de la monja que lo dirige, y las primeras imágenes son unos primeros planos de las niñas que forman parte de él. La monja explica que hay que gesticular, pero no cantar: hay que expresarse imitando el canto, pero sin proyectar la voz. Las niñas imitan los gestos, con la boca, pero sin emitir sonidos. El montaje es bastante rápido, estamos cerca de las niñas y escuchamos atentamente a la monja que prohíbe a algunas niñas cantar con su voz. En esta lista está Celia, la protagonista. Ella debe mostrar su rostro e imitar los gestos del canto, pero sin voz. El plano previo a los títulos de crédito es un plano de conjunto de este grupo de niñas: respiran y, por corte rápido, se muestra el plano en negro con el título de la película (Figura 1).



Figura 1. *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020)

La respiración es muy importante para la voz, como comenta David Le Breton: «Al perder la respiración, el individuo pierde el habla. La voz se da en la exhalación y no en la inhalación»⁸ (Le Breton, 2011: 13). Según Le Breton, no hay voz sobre el momento de respirar. La película abre con este

gesto, mostrando también la orquestación de un silencio para ciertas niñas: no proyectar la voz, que defino como un *gesto performativo*. Cuando hablamos del término performatividad, desde un punto de vista lingüístico, nos referimos al famoso texto de John Austin de 1962 *Actos del habla*, y que posteriormente inspiró a John Searle para formular algunas ideas clave en su publicación *Speech Acts*, de 1969. Austin elaboró una teoría sobre cómo los verbos permiten concretar ritos sociales: los ejemplos más conocidos son el casamiento o el bautismo. En realidad, esta operación se produce a partir de la pronunciación de un discurso, donde las palabras terminan conteniendo también un valor jurídico o de otra índole. De la misma manera, los actos del habla también pueden evocar silencios o recuperar una voz: la película abre de manera significativa con este gesto performativo del silencio de un grupo de niñas.

El film cierra con la actuación de las niñas delante del público. Celia forma parte del coro y va a recuperar su voz. Mira hacia los dos lados y, lentamente, empieza a cantar con su voz: la escuchamos. De nuevo, el primer plano es muy significativo, porque vemos en segundo plano a otras chicas con sus camisetas blancas, pero anonimizadas, sin ver sus caras. El plano de Celia muestra que forma parte del grupo: cantar en un coro es un acto colectivo y Celia se presenta al final con el apoyo de las demás chicas. La presencia del grupo es muy importante para el canto, como explica David Le Breton, porque cantar es un acto colectivo, que crea un eco, que propone un apoyo para la persona para seguir con su ruta de vida (Le Breton, 2011: 197, Leiris, 1992: 106). David Le Breton comenta también la importancia de la voz para la religión cuando refiere a la creación del mundo (Le Breton, 2011: 23). La voz tiene el poder de dar presencia a algo, a un evento, a una actitud. Estamos en un colegio con gente joven, y tienen voces. Celia va a crear su voz, ha expresado su punto de vista sobre su vida de familia y va a cantar la canción con su propia voz.

Nominada para un premio Goya, la canción *Lunas de papel* es muy importante para la narración. Como explica el compositor zaragozano Carlos Naya (Aragón Cultura, 2021), el universo musical representa un ambiente particular:

Bueno, *Lunas de papel* es una canción que aparece en un momento de mucho peso emocional en la película. No quiero desvelar el argumento, pero se puede decir que la canción suena en un momento en el que el personaje de Celia, que interpreta maravillosamente Andrea Fandos, completa el recorrido emocional de la película. Sabíamos que era un momento importante y quisimos crear un contexto musical que, de alguna manera, acompañara ese complejo mundo interior del personaje. La intención era evocar la profundidad emocional del personaje de Celia desde la sencillez de una canción de coro de colegio. Creo que la mayor dificultad radicaba en cómo reflejar tanto con tan pocos elementos musicales.

La canción no tiene un sentido religioso directamente, a pesar de estar interpretada por un coro en el colegio, como explica el compositor. Es interesante cómo describe las indicaciones directas dadas por Pilar Palomero sobre el universo de la canción.

Después nos juntamos en mi estudio y Pilar me explicó lo que no quería que fuera la canción. Me dijo que no quería una canción *naïve* de misa de campamentos. Me dijo que, aunque el contexto es un coro de un colegio de monjas, no quería que la canción tuviera connotaciones religiosas. Tampoco podía sugerir espiritualidad de ningún tipo fuera del ámbito cristiano. En la imagen íbamos a ver un piano y un coro de unas veinte niñas. Esos eran los elementos con los que contaba para componer (Aragón Cultura, 2021).

El ambiente creado es muy significativo, pero también lo es el título: remite a la película *Lunas de papel* (*Paper Moon*, Peter Bogdanovich, 1973), adaptada por la serie norteamericana homónima (ABC, 1974-1975). En esta Jodie Foster interpreta a una chica rebelde que acompaña a un persona-

je que vende biblias y reivindica su parte de los beneficios (o sabotea a veces la venta de manera original). El título de la canción apunta, por tanto, a la fuerza de las niñas, su rebeldía dentro de un ambiente religioso, proponiendo nuevas reinterpretaciones.

PREFACIOS FÍLMICOS

Empezar una película con estos títulos de crédito es muy significativo: son «prefacios-fílmicos» (Tylski, 2008: 43-44) que dan un tono importante a la narración⁹ y los defino como *radiografías de un momento* por la manera de empezar a contar la historia (Feenstra, 2021)¹⁰, por la manera de presentar el tema central de la película. Orquestar el silencio de la voz de unas niñas es el tema central desde el principio de la narración hasta el final, abriendo y cerrando con el espectáculo. De este modo, los créditos del principio se relacionan directamente con el final de la película.

Un segundo efecto narrativo de este comienzo es el modo en el que se crea un relato entre bastidores. El film muestra al final la actuación frente al público del espectáculo que se ensaya al principio. Toda la narración nos permite descubrir una vida en los pasillos de un colegio, en los hogares, o en los encuentros entre las niñas como un viaje iniciático para descubrir nuevas verdades sobre su familia. Son las bambalinas. Si atendemos a la historia del cine, el cine musical empezó en los años treinta con la creación de un espectáculo (Altman, 1987)¹¹. En su estudio, Rick Altman comenta que lo que pasaba entre bastidores era percibido como un lugar que refiere a una realidad. El éxito de poder representar el espectáculo es un elemento narrativo importante, como un triunfo después de haber luchado en contra de los obstáculos de la vida. En *Las niñas*, las bambalinas son muy importantes: el colegio está muy presente, también los hogares de la familia, la iglesia, y Zaragoza o el pueblo. Son lugares de la vida cotidiana que proponen una lectura realista dentro de este univer-

so ficticio. Representar el espectáculo al final, con la voz de Celia, es un triunfo. Su voz representa la emancipación de la palabra sobre el tabú de la familia: el hecho de no conocer a su padre y que su madre no esté casada. Consigue así crearse una voz de manera original.

UNA VOZ PARA LA MADRE

La mirada de Celia y la manera de filmar su rostro remiten a otras películas de la cinematografía española. Múltiples críticas de la película señalan a la actriz Ana Torrent en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) porque la mirada de Celia recuerda al modo en que Ana Torrent observaba el mundo con sus impresionados ojos. También la relación de este personaje con su madre puede compararse a la que existe en *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975). En esta película hay una escena en la que Ana —en un complejo juego de voces y rostros, como detallaremos— comenta el destino de su madre (Geraldine Chaplin), mientras está en el sótano buscando el veneno que ésta utilizaba para matar a algunas personas. La diégesis da a entender que escuchamos la voz de Ana desde el futuro, aunque esa voz corresponde a la de Geraldine Chaplin. Por tanto, la madre se hace presente con su cuerpo y voz, como si fuera Ana en 1995, veinte años más tarde (Figura 2). Proyectarse en un futuro, con este intercambio de voz y cuerpo, da la libertad de expresar en 1975 los deseos de su madre. Ana explica que su madre había dejado su carrera de pianista para dedicarse a sus hijas. *Cría cuervos* muestra a una madre que sufre y muere. Ana toma la palabra por su madre, representa también su cuerpo, da voz a sus deseos y espera un cambio para el futuro.

En *Las niñas* también hay un silencio de la madre. Varias escenas muestran que la madre de Celia no es aceptada por su familia por haber tenido una hija sin estar casada. También las demás niñas tratan a Celia como si fuera una huérfana, sin familia, sin padre. Celia intenta comprender quién

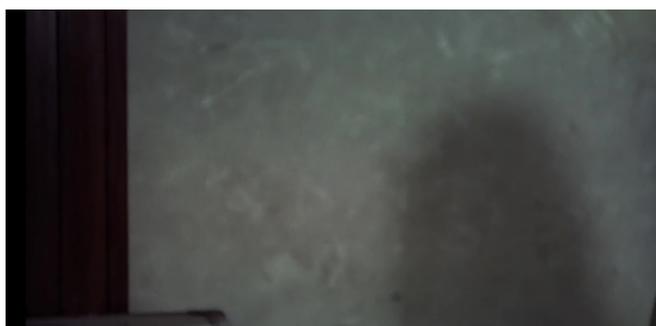


Figura 2. *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975)

es su padre y quiere saber dónde está. Por eso va a crear una voz para su madre, para poder transmitir la memoria de su padre. Es interesante analizar la transmisión de esta memoria desde un enfoque teórico. Si volvemos a las ideas de Halbwachs sobre la transmisión de la memoria colectiva, la familia, la escuela y la religión son fundamentales: en el colegio, la monja dicta las normas sobre la sexualidad y el matrimonio y las niñas apuntan en su cuaderno estas frases. Cuando Celia va a confesarse, pregunta al cura por qué se dice que es un pecado tener hijos sin estar casada. Las instituciones religiosas transmiten la norma institucionada, pero la represión social tiene lugar en otros contextos, como la familia o el juego. Como Brisa viene de Barcelona y sus padres la tuvieron sin estar casados, las otras niñas tratan a Celia y Brisa como huérfanas. Las niñas se reúnen para jugar a una realidad imposible, el «yo nunca, nunca, he...» que las llevará a pronunciar frases importantes sobre lo que de verdad no quieren. Transgredir la cortesía parece también formar parte del juego. Estos juegos tienen unas normas severas que causan una inquietud importante en Celia, que tiene muchas preguntas sobre su padre, preguntas que su madre nunca responde porque no le gusta hablar del tema. Celia intenta crear una voz sobre este tabú, sobre lo que se dice en los pasillos, en los juegos de niñas, y también sobre lo que no se dice. Su madre le cuenta que su padre murió antes de su nacimiento de un infarto y que era huérfano, por lo que es imposible contactar con su familia. Tampoco existe comunicación con la familia de su madre porque las relaciones son muy difíciles. Para Celia va a ser muy difícil encontrar huellas de la existencia de su padre.

LA POLIFONÍA DE LOS ROSTROS

Filmar el silencio es importante para la narración, como atestiguan de manera significativa los rostros, entre ellos, el de Celia. Filmando su cara de frente, su rostro se convierte en un cuadro de su

alma. Jacques Aumont abre su libro sobre *El rostro en el cine* con un prólogo en el que cuestiona si el alma tiene un rostro: explica que los místicos dicen que sí, y lo describen como el «hombre interno» que vive después de la muerte (Aumont, 1998: 14). Aumont introduce su fundacional libro con cuestiones sobre el alma, el afecto y la manera de filmar la cara: es el lugar de la mirada (1998: 18).

La cara, la mirada, los ojos, la voz: el rostro crea una visibilidad de un conjunto de emociones. Cuando Celia mira, la observamos, pero también mira a su madre, que vemos de espaldas. Este efecto del rostro es muy significativo para dar una voz a su madre. El investigador francés describe la fotogenia de los niños por el rostro (Aumont, 1998: 93), que vemos en la manera de filmar a Celia. Dos ojos morenos, el pelo largo... una chica que se acerca a la adolescencia, de unos once años, pero que todavía es una niña. Hay contradicciones, preguntas, hay cuestiones sin resolver: la mirada atestigua las múltiples emociones que la atraviesan (Figura 3). Como lo describía el teórico Bela Balász en su texto fundador sobre el espíritu del cine (Aumont, 1998: 86), el primer plano se puede interpretar como si fuera una polifonía. La relación con su madre muestra esta polifonía de un «silencio-social» entre los dos personajes.

VIAJES INICIÁTICOS EN LAS BAMBALINAS

Desde una mirada de 2020, *Las niñas* nos muestra las bambalinas detrás de las grandes historias en el escaparate de 1992. Desde un colegio religioso que prepara a las niñas para un futuro, el tema de la sexualidad está tratado por monjas que dictan frases sobre la importancia del matrimonio que las niñas tendrán que copiar. Aunque muchas escenas se filman dentro de la casa de la madre, el colegio, o la iglesia, a veces hay ciertos desplazamientos en espacios exteriores, recorridos, que hacen surgir otras verdades mostrando otras realidades. La escena de la parada del autobús (Figura 4) muestra la distancia entre las generaciones. Al fondo, unos



Figura 3. Celia. *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020)

edificios modernos, las chicas leen entre risas un test erótico en una revista de adolescentes. Llega la monja Consuelo, esconden la revista. Se saludan educadamente. Silencio. La monja mira con desaprobación la marquesina donde se publicita la aún recordada campaña contra el Sida «Pónselo, Póntelo». «Miraba más al poster que a nosotras», dice una de ellas.

La primera vez que Celia va en moto con un chico es vista por la madre Consuelo, quien la regaña: es un pecado salir por la noche con un chico en moto. Como su madre había tenido a su hija muy joven, fuera del matrimonio, existe el riesgo de que su hija abra sus horizontes y descubra nuevas vidas. Su madre, muy preocupada pero furiosa, incapaz de hablar con ella, la espera en casa, y sigue limpiando el suelo con la aspiradora: no quiere que su hija sea rechazada como ella por no estar casada, por haber tenido una hija muy joven. El ruido de la aspiradora es el ruido de su impotencia y su rabia.

En otro recorrido, cuando Celia y su madre se dirigen al colegio, ésta intenta hablar con su hija, pero el diálogo no funciona. Dentro del coche, filmado desde atrás, madre e hija están físicamente cerca y al mismo tiempo muy alejadas. Celia insiste que quiere ir con su madre al pueblo para ver a la familia. Al principio su madre no acepta, pero el día siguiente viene a recogerla temprano por la



Figura 4. Bus. *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020)

mañana y se la lleva en coche. Paisajes remotos las acompañan durante el viaje hasta que llegan a un pueblo vacío, donde la madre presenta a su hija a su familia por primera vez. Durante el regreso vemos un plano general sobre un horizonte lejano en un paisaje desierto (Figura 5). Celia está con su madre en el coche, un plano de la soledad y de la gran distancia entre sus vidas y el pueblo donde vive su familia, pero filmar el horizonte es también una idea de esperanza, de apertura, de novedades (Flécheux, 2014: 20-21¹²). Un plano sublime sobre la lejanía, un horizonte aislado en el paisaje que indica la gran distancia entre su madre y su familia.

ZARAGOZA: CANCIONES REBELDES POR VOCES REBELDES

Entre bastidores descubrimos también otras voces. Aunque las instituciones oficiales transmiten unas normas severas, hay voces rebeldes que se expresan sobre otras libertades. Algunas canciones son significativas de esta libertad, creando ambientes de rock. ¿Cómo leer estas voces, estas canciones?

Una canción representa a veces un momento importante de la narración, como la canción *Lunas de papel* que abre y cierre el relato, como si fuera una «canción cristal», como define el investigador británico Phil Powrie (2016: 67-77). Son canciones que permiten reunir varios momentos importan-

tes de la narración, como el pasado, el presente y el futuro. El investigador británico se inspira en las teorías de Gilles Deleuze sobre la «imagen-cristal», una imagen que representa varias temporalidades dentro de la misma imagen. Así, vemos cómo el final de la película se refiere a diferentes periodos: Celia ha recuperado su voz sobre su pasado y, al mismo tiempo, se proyecta hacia el futuro. El hecho de cantar la canción es un gesto *performativo* sobre el pasado, el presente y el futuro. La canción tiene este valor dialéctico entre varios momentos de su vida y crea una resonancia sobre el pasado en lugares como el colegio donde no podía expresarse libremente. Cantar la canción es un ejemplo de la memoria comunicativa, la memoria vivida,



Figura 5. Horizonte. *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020)



Figura 6. Arriba. *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975)
Abajo. *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020)

definida por Asmann (2008) como una reacción a las memorias institucionalizadas. La música en el arte filmico permite transmitir este relato de la memoria: una memoria comunicativa, vivida¹³.

Sin embargo, hay otras canciones que también revelan otras cuestiones. La referencia a *Cría cuervos*, por ejemplo, es como una resonancia del pasado de la historia del cine español. En la película de Saura, la canción *¿Por qué te vas?* se escucha dentro de espacios cerrados, en el interior de la casa, y solamente al final se oye la canción fuera de la casa (Feenstra, 2018: 328). Vemos también a Celia en el interior de la casa escuchando sus cintas (Figura 6), como un momento de refugio con la música que descubre gracias a su amiga Brisa, que ha grabado una serie de cintas para ella.

Celia canta la melodía al mismo tiempo. Ana Torrent también tenía su canción. La referencia a Ana Torrent es dialéctica: la película de Saura muestra a Ana, que se refiere a un futuro y la película termina con la canción *¿Por qué te vas?* mientras Ana y sus hermanas van hacia el colegio por las calles de Madrid (Figura 7).

En *Las niñas* volvemos a los años noventa con Celia, que nos sitúa en las bambalinas de un colegio. Celia nos hace pensar en Ana, pero ella va a vivir un periodo hacia la adolescencia con música rock y experiencias nuevas que va a descubrir fuera de su casa. Varios grupos son importantes. La famosa canción de Los niños de Brasil de 1993 parece el eslogan de la vida de estas jóvenes: «Lunes, no, martes no, viernes, sí...» Las niñas no quieren ir al colegio, quieren divertirse, irse de fiesta, fumar, descubrir nuevas experiencias, y bailan alegremente esta letra. En la discoteca bailan *Because The Night be Longs to Lovers*, de 1978, de Patricia Lee Smith y Bruce Springsteen, *Héroe de leyenda*



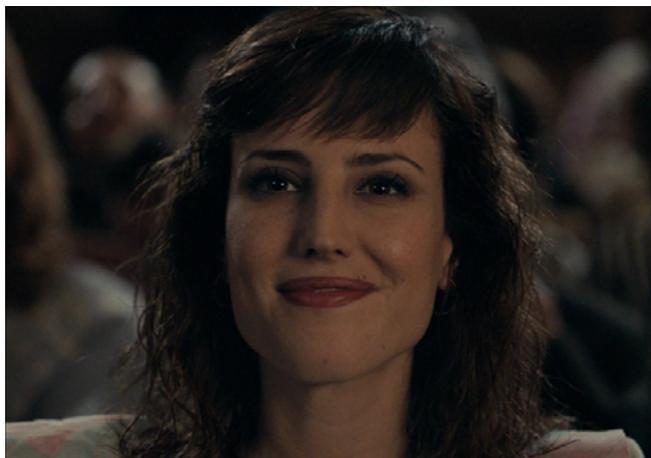
Figura 7. *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975)

de *Héroes del silencio* (1978) y *Sed de venganza* de Los niños del Brasil (1991). Después de haber visto a Celia recuperar la voz con *Lunas de papel*, la película nos hace escuchar *El aborto de Gallina* de Manolo Kabezabolo sobre los títulos de créditos: un texto rebelde. Los títulos de crédito que cierran la película recogen todas las letras y los grupos.

La película nos ha mostrado un viaje iniciático por canciones, por sitios y horizontes nuevos. Celia ha recuperado su voz (Figura 8): canta *Lunas de papel*, una «canción cristal» sobre las varias etapas de su vida, hibridando el pasado, el presente y el futuro. Ha escuchado su *canción eco* dentro de los lugares cerrados de los que quiere liberarse, y ha bailado y cantado canciones rock de grupos de Zaragoza o canciones en inglés de los años setenta haciendo viajes iniciáticos sobre la moto, en la discoteca o con las amigas.

CONCLUSIÓN: RELATOS DE MEMORIA, ROMPER EL SILENCIO

Si este número de *L'Atalante* trata la construcción de las voces femeninas en el siglo XXI, esta película trae un relato de memoria poniendo el enfoque sobre la vida de las niñas: cantar, hacer ruido, transgredir lo prohibido por la curiosidad, etcétera. Estas niñas se juntan, cantan, beben alcohol, se liberan, se pintan los labios de rojo antes de fumar, se visten juntas antes de salir, todas ellas actividades típicas de la adolescencia. Situar la historia en el año 1992 es revelador. La puesta en escena nos permite descubrir una historia entre bambalinas cuando vemos un coro de niñas y una monja gesticulando mientras ensayan una función. Como afirmaba Rick Altman, hablando de las comedias espectáculo y de la comedia musical de los años treinta, el espectador se siente implicado, como si estuviese observando una realidad posible, al situarse dentro de estos espacios (Altman, 1987: 207-208). Como espectadores también hemos descubierto el silencio de la madre y la voluntad de su hija de comprender el tabú.



Las niñas (Pilar Palomero, 2020)

La teoría de Maurice Halbwachs, formulada en los años treinta y cuarenta, continúa siendo de relevancia al tratar la transmisión de la memoria para una cultura, como indican Jan y Aleida Asmann. Las instituciones de la sociedad, la religión, la escuela y la familia, son los marcos de referencia para la transmisión de la memoria colectiva, pero el cine puede crear otras voces, otros relatos de memoria. La película de Pilar Palomero sobre el año 1992 muestra los contrastes entre el peso, todavía muy presente, de las tradiciones y el escaparate de los grandes acontecimientos de la modernidad. La cineasta filma desde el interior de las instituciones de enseñanza religiosa y las familias que tienen que guardar estas normas de la tradición. La protagonista trae una voz para una nueva generación: Pilar Palomero ha dirigi-

do una película conmovedora sobre mentalidades, convicciones, juegos represivos, rostros de niñas y una voz para Celia. El cine puede crear esta voz, lo que defino como una *voz-fílmica* para romper el silencio para esta generación, filmando sus rostros «fotogénicos» (Aumont, 1998: 94), creando una resonancia directa en la historia del cine español. ■

NOTAS

- 1 Las cinco nominaciones en los premios Goya 2021 fueron: Mejor canción original, Mejor montaje, Mejor actriz de reparto, Mejor dirección artística y Mejor diseño de vestuario.
- 2 Este texto fue publicado en 1998 en inglés como prefacio de la traducción de su libro. Chion ofrece reacciones a su libro originalmente publicado en los años ochenta, e indica que el cine crea nuevas formas fílmicas y la interacción entre el cuerpo del personaje y la voz cambia de manera original a partir de la publicación de su libro sobre la voz.
- 3 Este libro fue el resultado de un congreso organizado en Alemania en 2011 sobre la obra de las directoras en el cine de España y de América Latina. El tema de la voz femenina ha sido tratado también dentro del contexto español: la Fimoteca de Gerona organizó en 2018 un congreso sobre la representación de la mujer en el cine mudo. También en 2019, María Luisa Ortega y Minerva Campus organizaron un congreso con el título *Modos de hacer. Directoras de America latina*.
- 4 El capítulo de Esther Gimeno Ugalde propone también una bibliografía orientativa sobre el tema de investigación. Este archivo permite de crear una visibilidad de la obra de las directoras de cine en España y América latina.
- 5 En mi capítulo propongo el verbo «escenificar» como un gesto importante. Tomo la teoría de Homi Bhabha: el «third space» o «intersticio» (Bhabha, 1994: 2) como los nuevos espacios en el espacio fílmico en que las directoras exponen nuevas voces. Homi Bhabha cita términos como la «polifonía» y el «dialogismo» de Bakhtin para comentar la interacción con la cultura que acoge nuevas identidades: para las directoras de cine también se observa la polifonía integrando nuevas voces en la narración fílmica (Bhabha, 1994: 44).
- 6 La puesta en escena de un coro también se observa dentro del contexto francés con la película *Los chicos del coro* (*Les choristes*, Christophe Barratier, 2004). El filme cuenta una historia que tiene lugar en año 1948 dentro de un instituto como si fueran las bambalinas de la historia francesa. El filme ha tenido mucho éxito en Francia.
- 7 El museo integra el cuadro *Guernica* de Picasso de 1937, ya presente desde 1981 en España en el Casón del Buen Retiro del Museo Nacional del Prado. Y luego en 1992, en el Museo Reina Sofía.
- 8 En el original: «En perdant sa respiration, l'individu perd sa parole. La voix se donne sur l'expiration et non sur l'inspiration».
- 9 En su libro, Tylski presenta un panorama general del funcionamiento de los títulos de crédito. Propone términos como como prefacio, preludeo, o apertura para explicar su funcionamiento en la película.
- 10 En mi capítulo *La foto-memoria de los títulos de crédito en la obra de Carlos Saura: El séptimo día (2003)*, un ejemplo paradigmático propongo analizar los títulos de crédito como una radiografía de un momento importante de la historia de cine y la historia española. Es como una radiografía de un momento, como una «foto-memoria». En *Las niñas* comenzar con la puesta en escena de un silencio orquestrado supone un enfoque importante para la narración.
- 11 Rick Altman define tres categorías: comedia-cuento, comedia-espectáculo, comedia-folklórica. Las tres categorías determinan unas características que permiten analizar la narración.
- 12 La autora comenta cómo el horizonte puede mostrar la apertura pero también la limitación de nuestra mirada de manera concreta y simbólica.
- 13 Citando la definición de Jan Assmann, se pueden crear reacciones a las memorias institucionalizadas por la memoria comunicativa.

REFERENCIAS

- Altman, R. (1987). *The American Film Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Assmann, A. (2008). Communicative and Cultural Memory. En A. Erl, A. Nunning (dir.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 109-118). Berlin, New York: De Gruyter.
- Assmann, A. (2010). Reframing Memory. Between individual and collective forms of constructing the past. En K. Tilmans, J. Winter, F. van Vree, (eds.), *Performing the Past. Memory, History and Identity in Modern Europe* (pp. 36-50). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Austin, J.L. (1962). *How To Do Things With Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bhabha, Homi, K., (1994), *The Location of Culture*, London, New York: Routledge.
- Chion, M. (1982). *La voix au cinéma*. París: Editions Cahiers du cinéma.
- Chion, M. (1998). Les nouveaux masques de la voix. Notes sur une évolution de la voix au cinéma des années 80 et 90. *Médiation et Information*, 9, 12-23.
- Feenstra, P. (2014) ¿Cómo leer los nuevos enfoques sobre mujeres directoras? Archivar, visibilizar, escenificar. En P. Feenstra, E. Gimeno Ugalde, K. Saringen (eds), *Directoras de cine en España y América Latina: nuevas voces y miradas* (pp. 37-70). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Feenstra, P. (2018). Canciones dialécticas y posmemoria. *Cría cuervos y La mujer sin cabeza*. En P. Piedras, S. Dufays (eds.), *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa* (pp. 324-337). Buenos Aires: Librería Ediciones.
- Feenstra P. (2021). La foto-memoria de los títulos de crédito en la obra de Carlos Saura: El séptimo día (2003), un ejemplo paradigmático. En N. Berthier, M. Bloch-Robin (eds), *Carlos Saura o el arte de heredar* (pp. 216-237). Santander: Ediciones Shangrila.
- Feenstra, P., Gimeno Ugalde, E., Saringen, K. (eds.) (2014). *Directoras de cine en España y América Latina: nuevas voces y miradas* Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Flécheux, C. (2014). *L'horizon*. París: Klincksieck.
- Gimeno Ugalde, E. (2014). Presencias (in)visibles: directoras en el cine español y latinoamericano. En P. Feenstra, E. Gimeno Ugalde, K. Saringen (eds), *Directoras de cine en España y América Latina: nuevas voces y miradas*(pp. 71-145). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Halbwachs, M. (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*. París: Librairie Félix Alcan.
- Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. París: Les Presses Universitaires de France.
- <https://cpaformacion.com/entrevista-carlos-naya-lunas-de-papel/>. Consultado el 30 de septiembre 2021
- Le Breton, D. (2011). *Eclats de voix. Una anthropologie des voix*. París: Ed. Métailié.
- Leiris, M, (1992), *La langue secrète des Dogons de Sanga*, París: Jean-Michel Place.
- Powrie, P. La 'chanson-cristal'. En R. Lagabrielle, T. Obergoker (ed.), *La chanson dans le film français et francophone depuis la Nouvelle Vague* (pp. 67-77). Würzburg: Verlag Koenigshausen Neumann.
- Searle, J. (1969). *Speech acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tylski, A. (2008). *Le générique de cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*. Toulouse: Presses Universitaires du Mairail.

VOCES FÍLMICAS DE LAS NIÑAS DE PILAR PALOMERO: LAS BAMBALINAS DE LA GENERACIÓN DE 1992

Resumen

La ópera prima de Pilar Palomero *Las niñas* (2020) es un buen ejemplo de la creación de una voz para una generación de niñas de los años noventa. La película propone un ambiente juvenil sobre el tránsito de la niñez hacia la adolescencia, como un viaje iniciático. Este artículo explora la puesta en escena de la voz, muy significativa desde el principio de la película y el modo en que la directora ha creado una voz para la generación de la protagonista. ¿Cómo se crea una mirada sobre el silencio narrando lo que sucede entre las bambalinas de un colegio en 1992?

Palabras clave

Voz fílmica; Memoria; *Las niñas*; Pilar Palomero.

Autor/a

Pietsie Feenstra es Catedrática en la Universidad Paul-Valéry Montpellier III en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales. Es miembro del laboratorio de investigación RIRRA 21 de la Universidad Paul Valéry Montpellier III y miembro investigador del IRCAV de la Universidad Paris 3, Sorbona. Investiga sobre la relación entre la cultura visual y la escritura de la historia en contextos políticos que muestran una ruptura cultural. Sus últimos libros publicados son *La photo-mémoire des paysages-témoins en Europe (Pays-Bas, Espagne, ExYougoslavie)*, 2020; *Ciudades performativas. Prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid*, 2021 (editora junto a Lorena Verzero), *Le Nouveau du Cinéma Argentin*, 2015, (editora junto a María Luisa Ortega), *Le cinéma espagnol. Histoire et culture*, 2014, (editora junto a Vicente Sánchez-Biosca), *Directoras de Cine en España y América Latina. Nuevas voces y miradas*, 2014, (editora junto a Esther Gimeno Ugalde y Kathrin Saringen). Contacto: pietsie.feenstra@univ-montp3.fr

Referencia de este artículo

Feenstra, P. (2022). Voces fílmicas de *Las niñas* de Pilar Palomero: las bambalinas de la generación de 1992. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 27-40.

FILMIC VOICES IN PILAR PALOMERO'S SCHOOLGIRLS: BEHIND THE SCENES OF THE GENERATION OF 1992

Abstract

La ópera prima de Pilar Palomero *Las niñas* (2020) es un buen ejemplo de la creación de una voz para una generación de niñas de los años noventa. La película propone un ambiente juvenil sobre el tránsito de la niñez hacia la adolescencia, como un viaje iniciático. Este artículo explora la puesta en escena de la voz, muy significativa desde el principio de la película y el modo en que la directora ha creado una voz para la generación de la protagonista. ¿Cómo se crea una mirada sobre el silencio narrando lo que sucede entre las bambalinas de un colegio en 1992?

Key words

Filmic voice; Memory; *Schoolgirls*; Pilar Palomero.

Author

Pietsie Feenstra is a Professor of Film and Audiovisual Studies at Université Paul-Valéry Montpellier 3. She is a member of the RIRRA 21 research laboratory at Université Paul Valéry Montpellier 3 and a research fellow with IRCAV at Université Paris 3, Sorbonne. Her research interests include the relationship between visual culture and the writing of history in political contexts that reveal a cultural rupture. Her latest published books are *La photo-mémoire des paysages-témoins en Europe (Pays-Bas, Espagne, ExYougoslavie)*, 2020; *Ciudades performativas. Prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid*, 2021 (co-edited with Lorena Verzero), *Le Nouveau du Cinéma Argentin*, 2015 (co-edited with María Luisa Ortega), *Le cinéma espagnol. Histoire et culture*, 2014 (co-edited with Vicente Sánchez-Biosca), and *Female Film Directors in Spain and Latin America. Nuevas voces y miradas*, 2014 (co-edited with Esther Gimeno Ugalde and Kathrin Saringen). Contact: pietsie.feenstra@univ-montp3.fr

Article reference

Feenstra, P. (2022). Filmic Voices in Pilar Palomero's *Schoolgirls*: Behind the Scenes of the Generation of 1992. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 27-40.

recibido/received: 04/11/2021 | aceptado/accepted: 04/12/2021

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

