

Ana M. Corbalán
Universidad de Alabama
acorbalan@bama.ua.edu

REDEFINICIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL EN *PRINCESAS*: UNA MIRADA PARADÓJICA A LA INMIGRACIÓN

RESUMEN: Este ensayo examina la política multicultural y la mirada paradójica a las diferencias y a la otredad que se observa en *Princesas*, película dirigida por Fernando León de Aranoa en el año 2005. Este filme se sitúa en el contexto de la globalización, destaca el impacto de la inmigración en la construcción de la identidad de la nación española y ratifica la emergencia de nuevas formas de racismo cultural. Consecuentemente, el enfoque fundamental del presente análisis gira en torno a la marginalidad territorial, cultural, social y política; cartografías de la otredad que permiten reflexionar sobre la situación de la nación y de la identidad subalterna femenina. Se observará que aunque *Princesas* es una película que propone una integración cultural entre personas de dos mundos aparentemente diferentes y legitima la aceptación de las diferencias étnicas, sociales y nacionales, presenta un discurso en cierto modo paradójico que se debate entre la aceptación del otro y la eliminación de la figura extranjera.¹

PALABRAS CLAVE: inmigración, cine, *Princesas*, marginalidad, otredad.

Pautas introductorias: Representación de la inmigración en el discurso de identidad nacional

“The boundary is that from which something begins its presencing”
(Martin Heidegger, 1975: 154)

El incremento de movimientos migratorios en España en las últimas décadas ha favorecido que se efectúen numerosas representaciones literarias y fílmicas de los mismos. Por consiguiente, la crítica hispánica ya está hablando de un subgénero con características propias denominado cine de inmigración.² Considerando los cambios demográficos y sociales que se están originando a nivel nacional, resulta necesario analizar la representación fílmica de las olas migratorias, así como la plausibilidad social, verosimilitud mimética y distorsión prejuiciada que éstas presentan ante la mediatización de la cámara. William J. Thomas Mitchell asegura que la representación, incluso la meramente estética, no puede dissociarse de argumentos ideológicos y políticos (1995: 15). Siguiendo esta línea argumental, Ella Shohat y Robert Stam ratifican que: “Rather than directly reflecting the real, or even refracting the real, artistic discourse constitutes a refraction of a refraction; that is, a mediated version of an already textualized and ‘discursivized’ socioideological world” (1994: 180).

¹ Una versión breve de este ensayo fue presentada en el V Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Humanidades, en Sevilla del 24 al 27 de junio de 2009.

² Isolina Ballesteros es una de las pioneras en definir este género. Según afirma: “there is already a genre that we could call ‘immigration film’. A sense of (in)surgence is often achieved in immigration films through the coincidence of various marginal positions in society that reinforce the category of otherness.” (2005:4).

Como resultado de esta necesidad de representación discursiva, algunos cineastas, entre los que se encuentra Fernando León de Aranoa, realizan unas películas comprometidas que funcionan como espejo de una realidad social. Es así como estos directores exploran el impacto y los retos originados por los flujos migratorios en España, los cuales contribuyen a renegociar y redefinir el concepto de identidad nacional.³ A su vez, este cine de inmigración destaca por su capacidad para reproducir y reconfigurar visualmente muchos de los cambios culturales y demográficos que están ocurriendo en nuestra geografía. Carmen de Urioste ha señalado al respecto la necesidad de “hablar dentro de la cultura española finisecular de sincretismo cultural, el cual [...] se abre a la hibridación, a la creatividad y a la transferencia intercultural balanceada” (1999: 45). En relación a estas transformaciones sociales, Rosalía Cornejo-Parriego subraya “la exploración del diálogo que dichos flujos están propiciando, y la consiguiente transformación y enriquecimiento del imaginario español a raíz del incipiente hibridismo racial y cultural” (2002-2003: 517). Por su parte, Stuart Hall define esta tendencia global como un intento de: “live with, and at the same moment, overcome, sublate, get hold of, and incorporate difference” (1997: 33), lo cual no siempre resulta fácil, considerando que los movimientos migratorios son problemáticos debido a que los privilegios legales, económicos y sociales de una nación son reafirmados y cuestionados a través de una serie de discursos de exclusión racial y cultural.⁴ En realidad, la representación de la otredad que se proyecta en este cine aumenta la visibilidad de los cambios demográficos que se están experimentando en el territorio español y simultáneamente sirve para concienciar al espectador acerca de las actitudes negativas que prevalecen en torno a la recepción de la inmigración.

Consecuentemente, el presente estudio examina la política multicultural y la mirada a las diferencias y a la otredad que se observa en *Princesas*, película escrita y dirigida por Fernando León de Aranoa en el año 2005. Desafortunadamente, este filme ha recibido escasa atención crítica a pesar de que se inserta perfectamente en el diálogo cultural sobre inmigración, globalización y multiculturalismo que se está produciendo en el ámbito peninsular contemporáneo. Por lo tanto, en las siguientes páginas se destaca el impacto de la presencia foránea en la construcción de la identidad de la nación española y se ratifica la emergencia de nuevas formas de racismo cultural. Igualmente, se indagará de qué forma León de Aranoa ha utilizado la cámara para denunciar las actitudes xenófobas de nuestra sociedad y para concienciar

³ Entre algunas de las películas que muestran la influencia de la inmigración en la definición de identidad nacional, destacan: *Flores de otro mundo* (Icía Bollaín, 1999), *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *Salvajes* (Carlos Molinero, 2001), *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997), *Extranjeras* (Helena Taberna, 2003), *El próximo Oriente* (Fernando Colomo 2006), *Ilegal* (Ignacio Villar, 2002), *Saïd* (Llorenç Soler, 1998), *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002), *Taxi* (Carlos Saura, 1996) y *Cuarteto de la Habana* (Fernando Colomo, 1999).

⁴ Para ‘proteger’ estos privilegios legales y evitar que España abriese las puertas a una oleada masiva de inmigración hacia el resto de Europa, se creó la Ley de Extranjería en el año 1985. Esta Ley es muy polémica y ha sido reformada en numerosas ocasiones a partir del año 2000. En la actualidad, la ley se puede definir como un intento legal de regulación de la entrada de inmigrantes a España.

al espectador sobre las complejidades sociales, políticas y culturales que envuelven el tema de la inmigración.

No obstante, el propósito principal de este ensayo es demostrar el discurso paradójico que se infiere de esta película, ya que mientras su director defiende una integración racial y una amistad global, el guión cinematográfico exhibe a su vez una serie de ambivalencias originadas por la incertidumbre que produce la inmigración en España. Por consiguiente, se demostrará que aunque *Princesas* es un filme que propone una unión cultural entre personas de dos mundos aparentemente diferentes y legitima la aceptación de las diferencias étnicas, culturales y nacionales, la cinta presenta a su vez una mirada contradictoria que se debate entre la aceptación y la exclusión social del inmigrante. Por un lado, se subrayará el discurso que promueve la amistad intercultural entre una española y una dominicana y por otro, se analizará la vinculación que se efectúa entre la extranjera y la enfermedad del SIDA, lo cual servirá para destacar las numerosas ambigüedades inherentes a esta película, que en mi opinión, simbolizan a la perfección las ansiedades internalizadas en el imaginario nacional ante la presencia del ‘invasor’ foráneo. Para desarrollar este argumento, se explorará en primer lugar la representación de la subalternidad que se visualiza en este filme, para proceder a analizar ciertos parámetros de la mirada hacia la otredad basados en la xenofobia, el racismo y la estereotipación de la mujer caribeña. A continuación, se demostrará de qué forma León de Aranoa subvierte en parte esta representación mediante un cuestionamiento de la concepción prejuiciada del otro. Finalmente, se examinarán las contradicciones que prevalecen en el filme y que ponen de manifiesto la dificultad para evitar el discurso internalizado de homogeneidad nacional, así como las reacciones de la sociedad ante la presencia amenazadora del extranjero.⁵

Del margen al centro: Reflexiones sobre la representación del sujeto subalterno

Princesas narra la historia de una persona de origen dominicano, Zulema (Micaela Nevárez), que reside en España de forma ilegal y se tiene que prostituir para mantener a su hijo, que permanece en Santo Domingo. Esta protagonista establece una relación de amistad con una mujer española, Caye (Candela Peña), marginada como ella por su condición de prostituta y con quien une sus fuerzas para escapar de la desesperación y defender su propia dignidad. Ambas pueden ser consideradas como sujetos subalternos que establecen una búsqueda de un espacio propio y una redefinición de la amistad intercultural desde los márgenes.

De este modo, la película utiliza una cámara intimista que filma una triste realidad social: la de la marginalización que experimentan las extranjeras y las prostitutas en España. León de

⁵ Étienne Balibar denomina a estos sentimientos xenófobos de racismo sin raza como ‘new racism’: “is a racism of the era of ‘decolonization’, of the reversal of population movements between the old colonies and the old metropolises [...] It is a racism whose dominant theme is not biological heredity but the insurmountability of cultural differences, a racism which, at first sight, does not postulate the superiority of certain groups or peoples in relation to others, but ‘only’ the harmfulness of abolishing frontiers, the incompatibility of life-styles and traditions” (1991: 21).

Aranoa hace llegar a su audiencia la experiencia de la inmigración y de la prostitución desde otra perspectiva: la conferida por el protagonismo de unas mujeres que por su condición marginal, carecen de visibilidad y tradicionalmente no suelen ser consideradas como agentes activos en la sociedad. A su vez, este filme plantea el desafío ejercido por una inmigrante dominicana cuando se introduce en la fortaleza de la nación española y obliga a los otros personajes con los que cohabita a afrontar directamente su resistencia frente a la otredad.⁶ Zulema inscribe así su identidad entre dos mundos y logra cuestionar las fronteras nacionales de la sociedad de acogida, caracterizada tradicionalmente por un discurso basado en la exclusión.⁷

León de Aranoa presta especial atención a la representación fílmica de determinados individuos estigmatizados cuya condición marginal se encuentra determinada a varios niveles: por ser mujeres, inmigrantes y prostitutas, lo cual hace que estas protagonistas sean propensas a experimentar discriminación política y social. *Princesas* contribuye a sensibilizar a la sociedad sobre las dificultades con las que se enfrenta cualquier persona desplazada de su país de origen y a su vez, explora varios aspectos inherentemente relacionados con la ciudadanía, identidad, racismo, sexualidad y alienación cultural y familiar. El director otorga un privilegio epistemológico a individuos socialmente silenciados e invisibles ante el resto de la comunidad. Por lo tanto, de estas reflexiones se infiere que la visibilidad positiva de la prostitución y la inmigración es crucial para el proyecto ético de concienciación social efectuado por León de Aranoa.

Por medio de este filme, se presenta la lucha diaria por la supervivencia por parte de unos personajes femeninos marginales que buscan su propio espacio en una sociedad plagada de ideas prejuiciadas y distorsionadas ante la presencia de ‘los otros’. La película representa el mundo de la prostitución basándose en una estrategia narrativa que retrata a las prostitutas en su lado más humano, no como agentes de contaminación social. Según afirma el propio cineasta, *Princesas* describe “un encuentro inesperado de una amistad que nadie tenía planeado que sucediera entre dos personas que casi por definición son rivales porque trabajan en lo mismo: son las dos prostitutas”.⁸ De hecho, el enfoque de la cámara está basado en numerosos primeros planos que confieren agencia y humanidad a unos personajes estigmatizados socialmente. Estas protagonistas, caracterizadas por su estatus de otredad, descubren paulatinamente sus semejanzas, puesto que comparten temores, sueños e ilusiones rotas, considerándose unas princesas desterradas que como se definen ellas mismas en el filme, “son tan sensibles que si están lejos de su reino se enferman, hasta se pueden morir de tristeza”.

⁶ Jorge Pérez afirma adecuadamente que “las fronteras son construcciones multidimensionales —no solamente geográficas, sino también legales, políticas, económicas, culturales, religiosas, etc—entonces, en cuanto construcciones, están sujetas a transformaciones y rearticulaciones en un constante proceso de negociación de sus límites y alcance” (2010: 114)

⁷ Daniela Flesler desarrolla este argumento con las siguientes palabras: “Although Spanish national identity appears today as irreversibly variegated, heterogeneous, and decentered, [...] the idea of Spain as an ethnically and culturally homogeneous nation is far from having disappeared. In fact, it still permeates the staging of a defensive reaction toward the foreign: its perceived thread is answered with a return to old discourses of “Spanishness” and centralist nationalism” (2008: 38).

⁸ Las citas del autor han sido extraídas del contenido extra encontrado en el contenido extra del DVD de la película.

La cámara de León de Aranoa mediatiza las tensiones que giran en torno a la inmigración y a la prostitución y reivindica un espacio que previamente había sido negado a estos sujetos periféricos, quienes son percibidos como intrusos en la construcción de la nación, pero que al ser dotados de voz en el guión cinematográfico, reclaman su propio protagonismo y agencia discursiva. El montaje destaca por la abundancia de fundidos en negro que contribuyen a establecer una secuencia episódica para representar las pinceladas de la vida de estas mujeres subalternas en España. Asimismo, predominan los primerísimos planos de Zulema, que sirven para enfatizar la imagen de una inmigrante en situación irregular desde otra perspectiva más humanitaria, al enfocarla continuamente con muchas tomas frontales que la visualizan como una persona alienada, desarraigada, solitaria y socialmente marginada; alguien que, por carecer de visado, no puede trabajar de forma legal y se tiene que prostituir para mantener a su hijo, de quien se encuentra separada por un océano y del que sólo le queda una fotografía y unas breves conversaciones telefónicas. Este personaje adopta en el filme una posición de agente activo en su búsqueda de un espacio propio, porque debido a su condición de extranjera, experimenta la ansiedad de vivir en los márgenes de la sociedad, enfrentándose ante discursos opresores de exclusión racial y territorial. Asimismo, la lograda cinematografía de este filme muestra a esta inmigrante caribeña como representante de la multiplicidad cultural que impera en las grandes ciudades. La situación de Zulema está caracterizada por la nostalgia de lo que dejó en su país, la necesidad de sobrevivir en un ambiente depravado de prostitución y violencia y la promesa de un futuro que puede ser esperanzador si se legaliza su situación laboral y consigue reunirse con su familia. Dicha ambigüedad entre la esperanza y la desesperanza se proyecta en numerosas escenas, no sólo visualmente, sino también mediante la música transmitida por la acertada banda sonora de Manu Chao, cuya lírica se contradice entre el deseo de un futuro mejor —“yo sé que un día llegará, yo sé que un día me vendrá mi suerte”— y una abrumadora sensación de abatimiento —“calle del desengaño, calle fracaso, calle perdida, me llaman calle la sin futuro, me llaman calle la sin salida”.⁹ Tales aspectos técnicos contribuyen a plasmar adecuadamente la situación fronteriza de experimentar la vida entre dos culturas.

Indudablemente, en esta película León de Aranoa proyecta una representación que convierte en agentes activos a los sujetos marginales de la sociedad. Esta visibilidad conferida a ciertas subjetividades socialmente excluidas contribuye a corroborar los planteamientos estipulados por Hall:

[T]he most profound cultural revolution has come about as a consequence of the margins coming into representation [...] The emergence of new subjects, new genders, new ethnicities, new regions, new communities, hitherto excluded from the major forms of cultural representation, unable to locate themselves except as decentered or subaltern, have acquired through struggle, sometimes in very marginalized ways, the means to speak for themselves. (1997: 34)

⁹ Es destacable recordar que el grupo Manu Chao está compuesto por hijos de españoles emigrados a Francia, lo cual contribuye a enfatizar el sentimiento de vivir entre dos culturas que transmite elocuentemente la visualización de esta película.

En efecto, tanto Zulema como Caye adquieren en el filme un protagonismo absoluto que centraliza su tradicional posición subalterna, lo cual confirma las palabras de Hall, quien destaca de qué forma la marginalidad ha llegado a convertirse en un espacio de poder, al reclamar su capacidad auto-representativa y ejercer una crítica desde la periferia (1997: 34). Mediante el enfoque en la inmigración, la película renegocia el concepto de la complejidad inherente a cualquier definición de identidad nacional. Su director muestra que estos individuos marginales poseen voces que, aunque silenciadas tradicionalmente, son más poderosas de lo que aparentan, ya que contribuyen a cambiar la percepción del espectador sobre la alteridad. Siguiendo estos argumentos, en *Strangers to Ourselves*, Julia Kristeva ratifica la importancia de reconocer al extranjero en nosotros mismos para llegar a entender a la otredad, la cual se puede sintetizar como: “Not belonging to any place, any time, any love. A lost origin, the impossibility to take root, a rummaging memory, the present in abeyance” (1991: 7). Por otro lado, la elección de inmigrantes y prostitutas para protagonizar esta película favorece una perspectiva diferente y ofrece un panorama más variado y rico de la realidad española contemporánea, al presentar una visión pluralista de la misma y transmitir las dimensiones humanas de sus personajes. Por lo tanto, por medio de la interacción entre género, clase e identidad nacional, *Princesas* establece una aproximación a la comprensión de las vidas de unas personas tradicionalmente desconocidas e ignoradas. Sus dos protagonistas, que ocupan el foco central de la cámara, muestran las dificultades inherentes a las condiciones negativas y opresoras que han marcado sus vidas, provocando en la audiencia un sentimiento de empatía hacia sus situaciones personales que de otro modo no habría sucedido. Es así como se puede afirmar que León de Aranoa articula con este filme la voz de unas personas excluidas por la sociedad hegemónica y cuyas vidas se encuentran en la periferia del marco epistemológico de la nación, pero que no por ello dejan de constituir una parte integral de la misma.

Mirada a la otredad: discurso estereotipado del sujeto poscolonial

No obstante, resulta necesario señalar que la aproximación a la otredad que se visualiza en *Princesas* está definida por el discurso eurocentrista y racista. Nos enfrentamos a una representación de la alteridad delimitada por las fronteras nacionales y las diferencias étnicas, raciales y culturales. De hecho, la primera puesta en escena de las prostitutas inmigrantes se filma mediante unas tomas panorámicas que muestran un parque con gran movimiento de mujeres negras, cuyo vestuario, movimientos y maquillaje claramente las relega a la calle bajo unas marcadas condiciones de alteridad. Este discurso de diferenciación racial es un leitmotif que aparece de forma constante en la película que nos ocupa. Por ejemplo, los personajes que encarnan a las prostitutas autóctonas refuerzan el estereotipo negativo con el que estas extranjeras son percibidas cuando proceden a llamar a la policía para denunciar que: “hay unas chicas negras peleándose... Sí, africanas. Para mí que son putas”. Igualmente, en el guión cinematográfico se pueden destacar muchos más diálogos cuyo eje central es la diferencia racial,

lo cual, según Jorge Pérez corresponde a “una construcción del estereotipo racista que homogeneiza y fija a la otredad [y que] se revela como una estrategia epistemológica defensiva de las prostitutas españolas” (2010: 113). Por ejemplificar más detalladamente este aspecto discriminador del filme, en una de las primeras escenas, mediante la seguridad que ofrece la mirada desde el encuadre cerrado de la ventana de una peluquería, el grupo de prostitutas españolas comparte la ansiedad originada por la presencia de estas personas foráneas, quienes les están quitando trabajo debido a su belleza exótica y a la asequibilidad de sus servicios sexuales. Con este tipo de secuencias se condensan discursivamente casi todos los prejuicios y estereotipos que definen a las latinoamericanas o africanas desplazadas de su país de origen: representan una invasión amenazante, no tienen papeles, son capaces de hacer cualquier cosa por conseguir la legalidad, tienen unas hormonas que huelen más y hacen que los hombres se sientan más atraídos por ellas, e incluso se llega a afirmar en el guión que son sucias y no se lavan. Siguiendo estos parámetros explicativos, Bhabha propone que la representación estereotipada del otro es una forma contradictoria de reconocer las diferencias:

It is a simplification because it is an arrested, fixated form of representation that, in denying the play of difference (which the negation through the Other permits), constitutes a problem for the representation of the subject in significations of psychic and social relations. (1994: 107)

Estos prejuicios se refuerzan inexorable y continuamente en la película, como por ejemplo se muestra en la escena en la que Caye confiesa que no le gustan los negros y Zulema reconoce a su vez que cuando llegó a España sentía animadversión por “los de aquí, tan blanquitos”.

De igual forma, la cámara proyecta una mirada a los sentimientos xenófobos que despierta con frecuencia la presencia del extranjero en España, cuya representación suele responder a estereotipos, definidos por Bhabha como una estrategia discursiva de control mediante la cual se construye al otro de forma fija, visible y reconocible (1994: 112). Esta caracterización se visualiza en numerosas ocasiones, como se observa en la escenificación del primer encuentro entre las dos protagonistas, cuando, por medio de unas perspectivas de la cámara basadas en la interacción de planos y contraplanos, la prostituta española le impreca a la dominicana: “Esto no es la jungla. Aquí hay unas normas. Que venís a este país y hacéis lo que os sale de los huevos”. Como se evidencia con estas citas, el guión de *Princesas* está plagado de comentarios despectivos ante las diferencias raciales, culturales y sociales que encarnan las inmigrantes, lo cual se puede interpretar como la amenaza que simboliza la afluencia extranjera en el imaginario colectivo de una nación supuestamente ‘homogénea’. En relación a este argumento, Shohat y Stam proponen que las representaciones visuales de la inmigración suelen ser alegóricas: “within hegemonic discourse every subaltern performer/role is seen as synecdochially summing up a vast but putatively homogeneous community” (1994: 183).

En todo momento, *Princesas* ilustra muchos conflictos originados por este nuevo racismo cultural ante la presencia del extranjero, ya que, de acuerdo a Balibar, en este discurso separatista, las culturas diferentes son percibidas como entidades incompatibles con la cultura

autóctona y constituyen obstáculos insalvables para una articulación de la identidad nacional (1991: 25). En esta línea reflexiva, Roxanne Doty señala que los inmigrantes del tercer mundo traen consigo prejuicios y estereotipos que acentúan unas diferencias consideradas amenazantes para una identidad nacional cohesiva que institucionaliza sus fronteras (2003: 6). En efecto, dicha identificación negativa se proyecta brillantemente en una escena cuyo encuadre cerrado enfoca el comedor de la casa de Caye en lo que parece ser un primer intento de aceptación del otro, aunque la cámara se concentra en unos planos medios que muestran a la madre de Caye intercambiando una conversación superficial con Zulema en la que le hace preguntas absurdas que demuestran su ignorancia y desinterés hacia otros países y culturas, razonamiento que puede ser aplicado a la actitud de la sociedad española en general: “para mí, Santo Domingo y Marte es casi lo mismo”.

En parte, León de Aranoa refuerza las nociones preconcebidas sobre la mujer caribeña, quien en el imaginario colectivo se suele representar como epítome de la sensualidad, sexualidad y belleza exótica.¹⁰ A este respecto, Isabel Santaolalla sugiere que en el cine

[e]s también frecuente encontrarse con personajes concebidos como meros fetiches sexuales, con lo físico como principal elemento definitorio, con el cuerpo como espacio en el que las desiguales corrientes de deseo y poder dejan su marca. Esto queda especialmente patente en el uso del Caribe y la mujer caribeña, sobre todo la mulata (2005: 175).¹¹

La misma Zulema contribuye a enfatizar esta mirada para sus propios fines lucrativos, pues su belleza resulta ser muy exuberante y llamativa y cuando se prostituye les ofrece a sus posibles clientes la posibilidad de probar algo exótico del Caribe: “¿Quieres algo dominicano?”

En esta película, la protagonista dominicana es visualizada claramente como una figura desplazada que simboliza una fisura y una amenaza para la construcción de una nación española homogénea. Shohat y Stam ratifican que el discurso eurocéntrico naturaliza y normativiza las relaciones jerárquicas de poder generadas por el colonialismo y el imperialismo (1994: 2). En este sentido, los mecanismos utilizados por el filme para señalar la supuesta inferioridad de la inmigrante dominicana en el discurso epistemológico de la nación son variados: desde la proyección y exaltación de unas tomas que enfatizan su cuerpo exótico, alto y esbelto de piel oscura y con cabello larguísimo, hasta el énfasis en los diálogos que destacan su acento marcadamente caribeño; sin omitir detalles en la música, en los decorados, en la fotografía y en los numerosos enfoques de la cámara que la sitúan en el marco de la alteridad, destacándose en el montaje su situación de ilegalidad, su soledad, su separación familiar y su ambiente de

¹⁰ En el cine español se utiliza frecuentemente la figura estereotipada y elevadamente sexual del caribeño. Esta imagen se repite en *Miss Caribe*, de Fernando Colomo, o en *Cosas que dejé en La Habana*, de Manuel Gutiérrez Aragón, por poner algunos ejemplos.

¹¹ Isolina Ballesteros critica que: “Stereotyping and exoticization arise from the common assumption of the foreign woman’s sexual openness and availability, and are reinforced by race, ethnicity and even nationality in the case of Caribbean black immigrants. The proliferation of prostitution networks, that include importing ‘exotic’ women [...] have contributed to the perpetuation of a cliché ingrained in the colonial imagining of ‘Otherness’”. (2005: 9)

marginalización y prostitución, lo cual la convierte en sujeto estigmatizado y excluido socialmente.

La cámara proyecta en muchas ocasiones la angustia que experimentan estas inmigrantes ante la dificultad de obtener legalidad en su estatus laboral y contribuye a que la audiencia reflexione acerca de las condiciones económicas y sociales desfavorables que limitan en gran medida a muchas personas en un país foráneo. De hecho, Zulema deprava su dignidad humana y sufre numerosos episodios de violencia física y emocional por parte de un cliente que, a cambio de favores sexuales, le promete la regularización de sus papeles.¹² El problema que gira en torno a este cliente constituye una de las claves representativas de la desesperación que experimentan muchos inmigrantes y de su imposibilidad de actuación. Debido a estas circunstancias negativas, comienza la amistad entre ambas protagonistas en una dramática escena marcada por el silencio audiovisual que contribuye a que la mirada del espectador se identifique con la preocupación de Caye al encontrar a su vecina en un encuadre que presenta un pequeño apartamento con muy poca iluminación en el que una cámara en mano se acerca lentamente al suelo del cuarto de baño y se enfoca en un contraplano desde la perspectiva visual de Caye a la extranjera abatida y golpeada. A raíz de este episodio, Caye no entiende por qué Zulema regresa continuamente con ese hombre tan abusivo, quien obviamente no dispone de documentos que proporcionen su residencia legal y tan sólo quiere aprovecharse de ella, ante lo cual, Zulema explica que sin papeles ni siquiera puede denunciar la extorsión sufrida en su cuerpo a manos de ese desconocido, lo cual transmite la desesperación de su situación, aplicable a la situación de muchos inmigrantes ilegales: “si salgo no puedo volver a entrar [...] ¿Tú sabes lo que significan seis meses para mí?”. A modo de contraste, cuando Caye, en la peluquería que sirve de separación visual frente a las extranjeras comenta las condiciones infrahumanas en las que encontró a Zulema tras los golpes recibidos, una de sus amigas perpetúa el estereotipo prejuiciado de la representación de las “otras” al afirmar fríamente que “estas tías no son muy listas”.

Condición alienada del extranjero y amistad sin fronteras

En relación a estos aspectos relevantes del filme de León de Aranoa, se puede aplicar de nuevo el pensamiento de Kristeva, quien propone que:

the foreigner lives within us: he is the hidden face of our identity, the space that wrecks our abode, the time in which understanding and affinity founder [...] The Foreigner comes in when the consciousness of my difference arises, and he disappears when we all acknowledge ourselves as foreigners, unamenable to bonds and communities (1991: 1).

¹² Luis Martín-Cabrera explica brillantemente la condición de la violencia racial contra la comunidad latinoamericana: “The racial violence against communities of Latin American immigrants responds to, and is justified by, an understanding in which a newer racism based on cultural incompatibility is added to the older racism exercised by the colonizer over the colonized” (2002: 50).

De acuerdo con esta afirmación, se puede incluir a la protagonista española en la definición estipulada por Kristeva, ya que según sugiere, el extranjero no pertenece a ningún lugar y alguien se convierte en extranjero en otro país porque ya lo es en el suyo mismo (1991: 10, 14). Como se observa, en la película *Caye comparte con Zulema* este sentimiento de alienación en su ambiente, puesto que desde las primeras escenas, se muestra como una persona solitaria y desarraigada que mantiene una relación familiar marcada por la incomprensión, tensión e incomunicación entre sus miembros. A raíz de esta representación visual, el director destaca la importancia de la relación comunicativa que surge entre ambas protagonistas y el papel positivo y decisivo que adoptan ante la construcción de unos nuevos paradigmas familiares basados en unos lazos de unión elegidos voluntariamente.

La sucesión de encuadres en un montaje cuyo enfoque se centra en la incipiente relación entre estas dos prostitutas, origina una especie de empatía en la audiencia ante esta amistad sin fronteras que muestra a dos mujeres unidas en su búsqueda de la supervivencia. De hecho, cuando Zulema recibe otra paliza brutal en un encuadre cerrado y claustrofóbico de la habitación de un hotel, la cámara enfoca cómo es excluida y expulsada de ese espacio geográfico, sin que nadie, salvo Caye, se preocupe por la vida de una extranjera que habita en el anonimato de la gran ciudad. En este sentido, esta película presenta una sobria historia de mujeres que sirve como alegoría de la soledad y alienación que caracteriza a las ciudades contemporáneas, cuyos habitantes coexisten solitariamente con miles de personas en un espacio común en el que la amistad simboliza una tabla de salvación. En efecto, las únicas secuencias del filme que transmiten cierto optimismo son las que representan visualmente los momentos que estas dos amigas comparten entre sí. Las pinceladas que se ofrecen de este intercambio que promueve la integración cultural mutua son numerosas: Zulema introduce a Caye a su comida, su música y su cultura; Caye la invita a comer con su familia y comparte el dinero que estaba ahorrando para que Zulema pueda regresar a Santo Domingo con su hijo; y Zulema le regala su camiseta favorita al despedirse. De este modo, en un filme marcado por la tristeza de unas vidas que se entrecruzan en un momento de desesperación, abundan las imágenes positivas que ilustran el encuentro y complicidad entre ambos personajes, o lo que Pérez denomina como “una solidaridad femenina transnacional” (2010: 116). Este aspecto optimista es notable en unas secuencias rodadas en espacios exteriores y sin diálogos en las que se acentúa una banda sonora muy bien lograda y llegan a visualizar la felicidad temporal que experimentan estas dos amigas ante el placer de ir de compras y salir a bailar. Este marco sobresale igualmente por unas tomas que destacan las sonrisas espontáneas y la esperanza de un futuro mejor, representando uno de los pocos enfoques de alegría que se proyectan en esta película, sobre todo cuando ambas protagonistas comparten un deseo mutuo de mantener su dignidad: “esta noche no somos putas, somos princesas”.

En relación a esta amistad transnacional, en las primeras escenas Caye y Zulema son enfocadas como radicalmente diferentes entre sí, pero en el transcurso del filme se produce un progresivo contacto y acercamiento entre estas dos protagonistas para descubrir que en su incipiente amistad, las diferencias que las separan son menos importantes que las similitudes que

las unen. Mediante su amistad, marcada por el entendimiento y la complicidad mutua, la película refleja la soledad y tristeza imperante en la vida de estas mujeres, quienes debido a sus circunstancias personales y sociales, comparten un mismo drama existencial. Tanto Caye como Zulema muestran constantemente ante la cámara el sinsentido de la miseria y tristeza que ha caracterizado sus vidas, transmitiendo al espectador unos diálogos cargados de sensibilidad que ilustran la alienación y desesperación que las envuelve. Al aproximarse a los sentimientos de estos personajes tradicionalmente subalternos, la cámara renegocia una mirada de cercanía y solidaridad hacia sus protagonistas, las cuales son enfocadas en primerísimos planos que enfatizan frecuentemente unas conversaciones destacadas por sus lágrimas, provocando una determinada empatía emotiva con unos espectadores que se convierten en testigos presenciales de los sueños frustrados de sus vidas. Este tipo de diálogo entre ambas amigas es uno de los méritos del guión cinematográfico, ya que en sus conversaciones tratan de aspectos metafísicos que recuerdan la vulnerabilidad del ser humano, sin establecer diferencias por su origen étnico, racial o nacional. León de Aranoa produce de este modo un filme que humaniza a las prostitutas y a las inmigrantes ilegales, reiterando que estas personas son seres humanos atrapados en una vida marcada por la desesperanza, pero que a su vez, buscan una salida a su situación y mantienen unos sueños ante una realidad definida por sus ilusiones rotas. Por ejemplo, mediante la técnica de voz en off de Caye, la audiencia escucha su pesimismo y su lucha por la supervivencia ante la contrariedad de su situación presente en la que escasean las ilusiones: “Hay un día en el que todo te sale bien, tus sueños se hacen realidad. Sólo una vez en la vida. Ese día es como un desvío porque hay muy pocas cosas buenas”.

Asimismo, la puesta en escena de *Princesas* está organizada con una buena distribución de espacios interiores y exteriores, lo cual provee mucho dinamismo a la película y filma desde diferentes perspectivas las interacciones entre Zulema y de Caye. La representación de la amistad entre estos personajes se visualiza por medio de una combinación entre tomas de primer plano que consiguen el acercamiento de las protagonistas entre sí y la audiencia, junto a una escenografía centrada en encuadres abiertos de las calles de Madrid. Todos estos aspectos técnicos transmiten una interpretación realista de la vida cotidiana de ambas protagonistas y aportan más dinamismo a la película con un mensaje que se puede interpretar como la facilidad de la integración de cualquier persona en el anonimato conferido por el espacio de la gran ciudad. A pesar de las numerosas ambigüedades que se perciben en este filme, su director se propone mantener una agenda activa en defensa del intercambio y de la hibridez cultural. De esta manera, Madrid se convierte en esta película en una alegoría de un proyecto para la definición de una nación multicultural y multiétnica. Por consiguiente, siguiendo los parámetros establecidos por Bhabha, la articulación social de la diferencia que se efectúa desde los márgenes, es una compleja negociación que legitima la hibridez cultural emergente en momentos de transformaciones históricas (1994: 3).

En este filme se procede a la aparente paulatina integración de Zulema entre sus rivales, las prostitutas autóctonas, quienes en casi toda la escenografía se situaban dentro de una peluquería que actuaba como pantalla divisoria y simbolizaba el territorio de separación física hacia las

otras, las invasoras extranjeras que amenazaban con romper la armonía local establecida. En estas secuencias, la cámara enfoca a Zulema incorporada en el espacio que servía de división y la puesta en escena la sitúa visualmente entre las españolas participando activamente en sus conversaciones. No obstante, esta coexistencia armoniosa no es duradera, pues como en muchas otras películas que en apariencia denuncian la xenofobia imperante, incitando a la integración del individuo extranjero y explorando la redefinición nacional por medio de la inmigración, *Princesas* también refleja subrepticamente las ansiedades inherentes a este tipo de discurso que promueve el intercambio cultural. De hecho, cuando en la pantalla se procede a visualizar una buena conexión transatlántica entre las dos amigas, se deteriora de forma abrupta esta incipiente relación, la cual queda relegada a un proyecto de futuro fallido que el espectador acepta como un regreso imperativo a “la normalidad”.¹³

Expulsión del individuo foráneo de las fronteras nacionales

En efecto, aunque León de Aranoa propone la utilización de un cine social que explora aspectos de la marginalidad para concienciar a su audiencia, este cineasta no puede escapar totalmente de los prejuicios culturales imperantes y la película termina con la separación permanente de las dos amigas. Es más, en el guión se envía a la mujer extranjera a su país de origen tras demostrar su imposibilidad de asimilación en el país receptor. Asimismo, siguiendo este discurso basado en la exclusión social, se expulsa de las fronteras nacionales a esta figura ‘invasora’ después de contraer el SIDA, lo cual se puede interpretar como un mensaje muy ambiguo que simboliza la ansiedad internalizada en el imaginario colectivo ante la presencia amenazante del ‘otro’.

Curiosamente, León de Aranoa utiliza esta enfermedad, que se asocia con la contaminación social, para estigmatizar de forma más negativa a la prostituta extranjera, lo cual corrobora la propuesta establecida por Susan Sontag, quien define el SIDA como una metáfora que enfatiza la desconfianza por un mundo pluralista, así como la respuesta social paranoica frente a unos agentes invasores y contaminantes simbolizados por la pertenencia a un grupo de riesgo perteneciente a una comunidad de parias (1989: 18-24). Como se observa, la metáfora de la enfermedad social se equipara en este filme a sujetos considerados marginales en la construcción de la nación. Sontag ya propuso previamente en *Illness as Metaphor* que “[t]he idea of disease as punishment yielded the idea that a disease could be a particularly appropriate and just punishment” (1978: 43).¹⁴ Esta enfermedad, asociada a los órganos innecesarios –es decir, a los extranjeros–, invade a la sociedad, por lo que hay que librarse de ella para ‘sanar’ al

¹³ Entre estas películas que aparente y temporalmente promueven una integración interracial basada en el amor o la amistad destacan *Las cartas de Alou*, *Bwana*, *Saïd*, *Susanna*, *Tomándote* o *Flores de otro mundo*.

¹⁴ Sontag añadió en este libro que: “Nothing is more punitive than to give a disease a meaning –that meaning being invariably a moralistic one. Any important disease whose causality is murky, and for which treatment is ineffectual, tends to be awash in significance. First, the subjects of deepest dread (corruption, decay, pollution, anomie, weakness) are identified with the disease” (1978: 58).

organismo social. Siguiendo estas premisas, Sontag ratifica que el extranjero, al igual que el SIDA, se puede considerar como un agente infeccioso que proviene de fuera (1989: 17), o como una amenaza epidémica asociada con la ilegitimidad de las prácticas sexuales de estos sujetos representantes de la otredad: “Interpreting any catastrophic epidemic as a sign of moral laxity or political decline was as common [...] as associating dreaded diseases with foreignness. (Or with despised and feared minorities)” (1989: 54). Por lo tanto, *Princesas* presenta la dificultad de superar los estereotipos y prejuicios imperantes y, a pesar del proyecto de aceptación e integración presentado por León de Aranoa, esta película adquiere parámetros en cierto modo moralistas, al proceder a la eliminación y expulsión de la prostituta extranjera. Sontag reitera que este tipo de epidemias provoca una reacción frente a la tolerancia y un deseo de crear barreras frente a la contaminación real o imaginaria de los extranjeros (1989: 80). Continuando con esta analogía, la salida de Zulema del territorio español reflejaría la presunta incompatibilidad de las relaciones interculturales en una sociedad que aún no se siente preparada para aceptar las diferencias. Al separar física y geográficamente a estas dos personas y al condenar a la figura extranjera a que contraiga el SIDA, León de Aranoa contribuye a mantener las distancias culturales que caracterizan el discurso diferenciador de este nuevo racismo que, como observa bien Balibar, sirve para naturalizar y reforzar las fronteras nacionales.

Conclusiones: Hacia una redefinición de la identidad nacional

A modo de conclusión, al situar esta película en el contexto de la globalización, se puede observar que el concepto de identidad nacional cultural homogénea se está erosionando.¹⁵ Como se ha observado en estas páginas, a pesar de las ansiedades producidas por la afluencia de inmigración en España, estos individuos marginales comienzan a hacerse presentes en el cine español, lo cual constituye un primer paso para su aceptación y centralización. Según Bhabha, habitamos en unos espacios metafóricos híbridos que contribuyen a renegociar la identidad nacional: “These ‘in-between’ spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal—that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself” (1994: 2). A este respecto, es necesario mencionar a Guillermo Gómez Peña, quien defiende la creación de una nueva topografía cultural y un nuevo orden social en el que “we all are ‘others,’ and we need the other ‘others’ to exist” (1996: 70). De este modo, el filme se puede interpretar en cierto sentido como una producción que exhorta a aceptar la pluralidad cultural que define a la España contemporánea, cuya identidad nacional se encuentra en continuo proceso de transformación y redefinición a raíz del contacto y diálogo con otras culturas y sociedades.

¹⁵ En esta línea argumental, Cornejo-Parriego afirma que: “el creciente hibridismo como proyecto amoroso, estético y de identidad que se percibe en algunas manifestaciones indica que la cultura española ya está embarcada en ese proceso de renovación del sentido de la sociedad, consciente de que la nación se encuentra en los comienzos de un imparable e inexorable proceso de transformación de la identidad que está llevando a los españoles a nuevas maneras de verse, entenderse e imaginarse” (2002-03: 527).

En definitiva, este estudio ha analizado la mirada a la otredad efectuada por Fernando León de Aranoa en una película cuya riqueza técnica, temática y estructural merece ser destacada. Por medio de una exploración de las preconcepciones estereotipadas de la inmigración, se ha procedido a examinar de qué forma mantiene una agenda activa de concienciación al espectador acerca de los problemas y discursos de ansiedad que surgen en torno al racismo, los prejuicios y la xenofobia. La película confiere de esta manera un espacio de poder a estos personajes periféricos, quienes consiguen expresar su propia voz y contribuyen a redefinir la nación como un territorio marcado por la pluralidad y diversidad cultural. Según Gabrielle Carty, el objetivo de la película es reforzar su crítica de la situación de los inmigrantes irregulares (2009: 134). No obstante, en mi opinión, el proyecto de León de Aranoa resulta en cierto modo malogrado, puesto que a pesar del intento de denuncia frente a la discriminación racial y social que transmite la escenografía, *Princesas* presenta un mensaje marcadamente ambivalente al concluir con la repatriación definitiva de una extranjera que no consigue integrarse ni adaptarse a la vida en un país foráneo. Como se ha mencionado anteriormente, este final refleja la dificultad para escapar del discurso de homogeneidad que impera en torno a la definición de identidad nacional y condena al sujeto inmigrante y marginalizado a contraer el SIDA, enfermedad estigmatizada y asociada con una plaga que castiga a ciertos grupos ‘licenciosos’ y que Sontag asoció acertadamente con una metáfora de contaminación y decadencia social (1989: 67).

Finalmente, resulta necesario reiterar las numerosas contradicciones inherentes a *Princesas*, ya que aunque se ha demostrado que esta película transmite los discursos de ansiedad producidos por la presencia ‘invasora’ del otro, paradójicamente, la cámara proyecta a su vez el encuentro fortuito entre dos extrañas que, por su condición de prostitutas o inmigrantes habitan en los márgenes de la sociedad. Es así como León de Aranoa articula el inicio de un diálogo transnacional que no establece una llamada a la aculturación del otro, sino que contribuye a la necesidad imperiosa de establecer un intercambio cultural que elimine prejuicios y promueva la aceptación e integración de todas las princesas que, por un motivo u otro, se encuentran desterradas de su reino.

Referencias bibliográficas

- Balibar, É. (1991). Is there a ‘Neo-Racism’?. In É. Balibar & I. Wallerstein (Eds.), *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities* (pp. 17-28). London and New York: Verso.
- Ballesteros, I. (2005). Embracing the Other: the Feminization of Spanish ‘Immigration Cinema’. *Studies in Hispanic Cinemas*, 2 (1), 3-14.
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Carty, G. (2009). La mujer inmigrante indefensa: *Princesas*, lejos de su reino. *Iberoamericana*, 9 (34), 127-135.
- Cornejo-Parriego, R. (2002-2003). Espacios híbridos, iconos mestizos: imaginando la España global. *Letras Peninsulares*, 15 (3), 515-31.

- Doty, R. L. (2003). *Anti-immigrantism in Western Democracies: Statecraft, Desire and the Politics of Exclusion*. New York: Taylor & Francis.
- Espín O. (1999). *Women Crossing Boundaries: A Psychology of Immigration and transformations of Sexuality*. New York: Taylor & Francis.
- Flesler, D. (2008). *The Return of the Moor: Spanish Responses to Contemporary Moroccan Immigration*. West Lafayette, IN: Purdue UP.
- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Gómez Peña, G (1996). *The New World Border: Prophecies, Poems and Loqueras for the End of the Century*. San Francisco: City Lights.
- Hall, S. (1997). The Local and the Global: Globalization and Ethnicity. In A. D. King (ed.), *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity* (pp. 19-39). Minneapolis: U of Minnesota P.
- Heidegger, M. (1975). Building, Dwelling, Thinking. *Poetry, Language, Thought*. (A. Hofstadter, Trans.), (pp. 145-161). New York: Harper & Row.
- Kristeva, J. (1991). *Strangers to Ourselves*. (L. Roudiez, Trans.). New York: Columbia UP.
- Martín-Cabrera, L. (2002). Postcolonial memories and racial violence in *Flores de otro mundo*. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 3 (1), 43-55.
- Mitchell, W.J.T. (1995). Representation. In F. Lentricchia & T. McLaughlin (Eds.), *Critical Terms for Literary Study* (pp.11-22). Chicago: U of Chicago P.
- Pérez, J. (2010). El cine español viste a la otredad femenina caribeña: *Princesas* y la ética de solidaridad transnacional. In R. Díaz Zambrana & P. Tomé (Eds.), *Cinema Paradiso: Representaciones e imágenes audiovisuales en el Caribe hispano* (pp.104-127). San Juan: Isla Negra.
- León de Aranoa F. (Director). (2005). *Princesas* [Motion picture]. España: Reposado Producciones.
- Santaolalla, I. (2005). *Los "Otros": Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza; Madrid: Ocho y Medio.
- Shohat, E. & Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge.
- Sontag, S. (1989). *AIDS and Its Metaphors*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sontag, S. (1978). *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Urioste, C. (1999). Migración y racismo en el cine español. *Monographic Review / Revista Monográfica 15*, 44-59.

REDEFINITION OF NATIONAL IDENTITY IN *PRINCESAS*: A PARADOXICAL VIEW OF THE INMIGRATION

SUMMARY: This essay examines the multicultural politics and paradoxical approaches of differences and otherness that are observed in *Princesas*, a film directed by Fernando León de Aranoa in 2005. This film is placed in the context of globalization and highlights the impact of immigration on the construction of

Spanish national identity, while showing the emergence of new forms of cultural racism. Based on these premises, this analysis will examine how the filmmaker of *Princesas* has used the camera to denounce xenophobic attitudes in our society, as well as the way he raises viewers' awareness of the social, political and cultural complexities surrounding the topic of immigration. Nevertheless, it should be emphasized that although León de Aranoa supports racial integration and global friendship, his film presents a series of ambivalences whose origin is the anxiety produced by foreign presence in Spain. It will be observed that, while *Princesas* is a film proposing cultural integration for individuals from two apparently different worlds, which legitimates the acceptance of ethnic, social and national differences, it also presents a discourse that, in a paradoxical sense, struggles between acceptance of the other and exclusion of the foreign figure. As a result, the fundamental focus of the present analysis is centered on territorial, cultural, social and political marginality; cartographies of otherness that allow one to reflect on the situation of the nation and of subaltern feminine identity.

KEYWORDS: immigration, cinema, *Princesas*, marginality, otherness.