

EL PAISAJE FRONTERIZO DE UN CINE CALLEJERO: MADRID EN *PRINCESAS**

FARSHAD ZAHEDI

I. INTRODUCCIÓN

Todavía en los fervores del cambio de milenio, en un texto publicado en 2008, Ángel Quintana consideraba *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005) como un ejemplo emblemático de cambios estilísticos en el cine español. El autor aborda la película, junto con otros ejemplos, como una muestra de la vuelta del cine español al realismo, y su abandono al «limbo de la postmodernidad» (2008: 251). Quintana observa este retorno al realismo como un alejamiento del tono pastiche, tan de moda en la década de los noventa que, a su juicio, «apartaron el cine de su contexto». No obstante, advierte que este retorno al realismo no ha de ser considerado como una vuelta al cine moderno, o en *stricto sensu* como un retorno al neorrealismo, sino que «algo epidérmico [...] un realismo tímido» marcado por un desdén por las causas políticas que pueden estar detrás de los fenómenos sociales (2008: 254). El nuevo realismo, a juicio de

Quintana, seguía un modelo híbrido de organizar la narrativa de la realidad dentro de la estructura de los géneros cinematográficos.

El paso del tiempo demostró que *Princesas* no era una muestra del abandono a la postmodernidad. El «realismo tímido» puesto en práctica en la película, en realidad fue un distanciamiento del modelo realista moderno —marcado por lo que Deleuze en su día denominó el predominio de imagen-tiempo a la imagen-acción (1987)— y un acercamiento a los nuevos retratos espaciales de la postmodernidad (Jameson, 1991). En este sentido, tal y como la lectura de Kyle Black muestra, la película de Fernando León de Aranoa fue una de las múltiples respuestas del cine español a los cambios vertiginosos que experimentaba la sociedad española en «su paso de modernidad a la postmodernidad» (2011: 82). El retrato de Madrid en pleno cambio hacia la ciudad global era una reacción cinematográfica a las consecuencias sociales que trajo consigo la integración de España

en la Comunidad Europea para convertirse en «un destino atractivo para mucha gente de otros países que han quedado sin tantos recursos y oportunidades como los que ofrece España» (Black, 2011: 82). De este modo, tras dos décadas de la muerte del dictador y el establecimiento de la democracia basada en los criterios de Nación-Estado moderno, el país se encontraba inmerso en los procesos de globalización y sus efectos imprescindibles como la inmigración y el multiculturalismo. Ahora había que lidiar con lo que Jürgen Habermas (2000) denominó una «constelación postnacional»: un escenario formado por el flujo constante del capital y la movilidad humana. Un espacio marcado por una doble sensación de entusiasmo y fobia, provocada por las libertades y por el contacto con el otro. Las antiguas fronteras se desvanecían y, a su vez, se multiplicaban nuevas fronteras.

Las ciudades españolas se convierten en la cara más visible del impacto de este escenario de mundialización y el cruce constante de fronteras invisibles. *Princesas*, en este sentido, ofrece una lectura fílmica a los espacios fronterizos de Madrid tras el impacto de la globalización y sus efectos sociales en forma de multiculturalismo y migración. La ciudad se convierte en un lugar de antagonismos sociales, dividida entre las islas urbanas y las fronteras invisibles entre múltiples centros y periferias. Se metamorfosea en un reino de la permisividad, a la vez que un lugar de conflicto. *Princesas* es un retrato de esta doble faceta urbana: la ciudad global de espectáculo y de consumo, a la vez que de referencias patológicas y localidades estigmatizadas. La lectura que ofrece el film de Madrid toma fuerza por acompañar cuerpos errantes en constante cruce de fronteras.

EN ESTE ARTÍCULO MI INTENCIÓN ES EXAMINAR LOS POSIBLES REFLEJOS Y RETRATOS ESPACIALES DE MADRID EN LA PELÍCULA

El espacio fílmico, en una palabra, se va formando a medida que los personajes se mueven sobre un nuevo mapa fenomenológico de la ciudad.

Los excelentes estudios sobre *Princesas*, en la mayoría de los casos, abordan temas relacionados con la representación de género y migración (Black, 2011; Van Liew, 2012; Lobo, 2013; Sanjuán-Pastor, 2013; Murray, 2014). En este artículo, mi intención es examinar los posibles reflejos y retratos espaciales de Madrid en la película. La pregunta fundamental de la investigación es cómo la ciudad global, con sus múltiples fronteras, aparece en la película. O, dicho de otro modo: cómo la movilidad de los personajes en la geografía creativa de la película crea un espacio fílmico y responde al imaginario dominante sobre la ciudad. Por *espacio fílmico* entendemos el resultado de estrategias estéticas a fin de retratar las experiencias de los personajes sobre el suelo urbano. En el caso de *Princesas*, este espacio se crea por los viajes interurbanos de los personajes subalternos, habitantes fronterizos y su negociación diaria con los códigos de la ciudad global. Como si tratase de un cine callejero, al estilo del arte urbano disruptivo, la película muestra una disconformidad con los discursos dominantes sobre la ciudad. De este modo *Princesas*, como muchas otras películas españolas que abordaron los cambios psicosociales de Madrid en este periodo de tiempo, pone en relieve las inconsistencias y contradicciones de los discursos oficiales sobre la ciudad en pleno cambio estructural hacia la globalización. Habrá que entender este retrato —y de aquí la hipótesis de este artículo— precisamente en el espacio de intervalo que crea la película entre la realidad y la ficción, y en el mero hecho de añadir una nueva capa fenomenológica a los mapas cognitivos oficiales mediante narrativas del habitante fronterizo.

Las mencionadas fronteras urbanas forman parte de este paisaje fílmico. En este sentido, en los siguientes apartados mi intención es contextualizar la película dentro de las teorías de fragmentación urbana, y los estudios de paisajes fronterizos:

la respuesta desde la ficción fílmica y literaria a los discursos y políticas que crean, legitiman y desplazan las fronteras. Visto desde este prisma, *Princesas* es un digno ejemplo para estudiar, como una muestra de expresiones artísticas de un momento histórico importante.

2. LA CIUDAD CUARTEADA Y FRONTERAS URBANAS

La teoría de la fragmentación urbana, tal y como apunta Ricardo Gómez Maturano (2014) tiene un largo recorrido desde los años ochenta. El fenómeno ha sido denominado de diferentes formas, pero en todas ellas se apunta a un proceso de «agravación de las desigualdades sociales, de formas no solidarias y reagrupamientos por afinidad» (Mari-France Prévôt Schapira, citado en Gómez Maturano, 2014: 12). O lo que es lo mismo, la segregación social se traduce en fragmentación espacial hacia una ciudad de enclaves cerrados y con códigos culturales propios. Un proceso de aislamiento que Richard Sennet (citado por Goldsmith, 2000: 41) en los años setenta consideró como un fenómeno urbano cuyo resultado «no solo termina en la falta de simpatía hacia los habitantes del otro enclave, sino en la falta de información y en el malentendido [del otro]». El contacto entre los enclaves urbanos es mediatizado (ideológicamente) y en gran medida estereotipado:

Quando grupos (sociales) reciben noticias uno del otro por distancia, indirecta —por la experiencia de lo que leen, oyen o, peor aún, mediante lo que ven en la televisión— van a tener un entendimiento de poca profundidad, y basado solo en las superficialidades sobre el otro. Vivir en barrios separados les incapacita aprender o desarrollar a ser tolerante, a comprometerse [socialmente] y a tomar medidas colectivas que han de tomarse paulatinamente [y de mutuo acuerdo] (Goldsmith, 2000: 41).

La pregunta que aquí surge es ¿cómo *Princesas* responde a y representa las fronteras de la Madrid globalizada? Rodada en un periodo de tiempo que

se entiende como el final de la burbuja de bonanza que supusieron los años noventa, y en el umbral del advenimiento de la crisis económica que aceleró el proceso de multiplicación de fronteras urbanas, la representación fílmica en *Princesas* subraya la dialéctica centro/periferia, dentro/fuera, intacta a pesar de las políticas de representación oficial que intentaron mostrar lo contrario. En este sentido, la película sigue el camino de un largometraje anterior de León de Aranoa, *Barrio* (1998), para organizar dentro de la estructura fílmica narrativas al estilo de una *performance* disruptiva en el paisaje urbano. La cuestión del paisaje es fundamental para entender este cine, ya que «existe dentro de la *performance* y a la vez forma parte del mismo» (Moyo, 2017: 25). En otras palabras, y siguiendo el argumento de Moyo, un cine callejero es un cine en el que el paisaje urbano es parte del contenido y, a la vez, del contexto de la narrativa fílmica. Pero esta simbiosis del contenido y contexto ha de ser necesariamente completado con imágenes cuya connotación sea análoga a cualquier otro arte performativo urbano cuyo objetivo sea «animar al público a experimentar el paisaje cotidiano de forma diferente [...] haciendo la presencia de los grupos marginados en la ciudad más tangible y visible» (Les Roberts, 2018: 4). Sin ningún lugar a dudas, este arte callejero, en última instancia, suspende momentáneamente la cartografía política urbana, al visibilizar y cuestionar las fronteras invisibles entre diferentes espacios de la ciudad. La *performance*, aquí, es ante todo una carga fenomenológica del espacio urbano y sus fronteras ideológicamente creadas y presentadas como neutras y naturales. Lo que se traduce en poner a disposición pública un retrato emocional y empático de los sujetos de una otredad radical, de migración, de xenofobia y de prostitución (Moyo, 2017: 25). Por visibilizar y humanizar al otro, el cine callejero es, en definitiva, un desafío tácito, y no necesariamente libre de ideología, a la gran maquinaria discursiva de creación espacial —y de diferencias— de la ciudad postmoderna.

Princesas comienza con el viaje urbano de Caye, uno de sus personajes principales. El espectador, mediante planos objetivos, se enfrenta con una serie de imágenes desde la ventana de un vehículo en movimiento en una de las carreteras de circunvalación de Madrid: bloque de edificios, polígonos industriales y chabolas marginales. Estos planos se intercalan con la imagen de Caye en un taxi, para dar a entender que han sido los puntos de vista de ella. La película, de esta forma, se inicia con la mirada de Caye, una prostituta madrileña, a un paisaje urbano carente de cualquier hito arquitectónico. Se trata de un suelo fronterizo, entre el campo y la ciudad, construido o abandonado. Esta mirada del personaje se realiza desde el vehículo en movimiento en una autovía de circunvalación de Madrid, frontera invisible y a la vez geográficamente marcada, entre el centro de la ciudad y la periferia. El recorrido de Caye —cuyo nombre tiene homofonía con espacio público urbano, calle— es de corte laboral. Ha sido invitada a prestar servicios en un hospital, por un grupo de amigos masculinos, como regalo de cumpleaños a un compañero ingresado.

El prólogo de *Princesas* expresa la visión de la película a la ciudad. Diferentes perspectivas de análisis surgen aquí potencialmente para observar esta visión: desde una perspectiva formalista hasta los estudios de representación de género o clase, pero lo que aquí también es digno de explorar es el retrato del espacio fronterizo en este

prólogo y en toda la película. Un espacio que da lugar a diferentes representaciones de género y sexualidad, así como de clase y raza. Este espacio en la película es corpóreo y alegórico: Caye, tal y como la lectura de Sanjuán-Pastor muestra es una *flâneuse* imposible, «no está en el espacio público, en la calle, sino que es parte de él» (2013: 62). Es un cuerpo femenino, como un posible significado de la esfera pública. Tal y como Susan Hayward a propósito de imaginarios del París de *fin de siècle* argumentó, este cuerpo, el de prostituta «se convierte en ambos peligro y promesa [...] como una mujer *erótica* pública [...] es la sede donde el capitalismo y el sexo se unifican, dónde literalmente la esfera pública y privada se juntan [...] Ella es el conducto de placer, pero también de la inmundicia» (2000: 24-25, énfasis en el original). De este modo, en la película de León de Aranoa, las mujeres protagonistas son esta mencionada promesa y peligro. Forman parte de la esfera pública de la ciudad. Representan a Madrid en toda su complejidad histórica del momento de cambio.

Princesas fue rodada en medio de cambios importantes de Madrid hacia la era del dominio del neoliberalismo y la globalización. Un periodo de profundos cambios en la estructura económica que afectaron notablemente en la anatomía de Madrid y otras ciudades europeas. Son los años en que Madrid pisa fuerte hacia la ciudad postfordista: una reorganización industrial con tendencias centrífugas de expansión urbanística. En el cen-

Fotogramas 1 y 2. *Princesas*. Planos subjetivos de Caye



tro de la ciudad van desapareciendo las últimas huellas del barrio tradicional y, a su vez, aparecen nuevas sedes del negocio corporativo y actividades financieras en la vecindad de las instituciones gubernamentales. Una nueva clase social se aloja en la proximidad del centro financiero en las zonas gentrificadas. El centro histórico se convierte en una ciudad-espectáculo, objeto de consumo para la ciudadanía y el turismo. A su vez, fuera de las fronteras de las carreteras de circunvalación, proliferan urbanizaciones limítrofes en plena expansión, en la proximidad de los polígonos industriales, suburbios de infraviviendas y espacios vacíos y abandonados.

La ciudad global no es equivalente a la ciudad sin fronteras. Una simple vuelta a las siete divisiones socioespaciales de Peter Marcuse y Roland van Kempen de la ciudad postmoderna, permite detectar un nuevo patrón urbanístico (2000: 253). Para los autores, la ciudad global se divide por las nuevas fronteras urbanas en zonas de interés como la ciudadela (*skyline* financiero), el barrio gentrificado, el enclave exclusivo, la zona urbana, las ciudades limítrofes, los enclaves étnicos y los guetos de exclusión racial. Marcuse y van Kempen reconocen que su modelo puede funcionar en menor o mayor medida en diferentes ciudades

europeas en proceso de globalización (2000: 253). Marcuse, en un estudio previo, había tratado el relato de la ciudad cuarteada, dividida y en formas insulares (1989). La vida en cada división está totalizada, independiente y emancipada, de tal forma que cada división está aislada de la otra: «por un lado los muros, literales o simbólicos, impiden que la gente se vea, se conozca y se oiga el uno al otro [...] y por otro lado, dentro de los muros la vida puede transcurrir en su totalidad: lugares de residencia, de trabajo, de ocio o de socialización [...] da igual si se trata de la ciudadela, la ciudad limítrofe o el gueto de exclusión» (Marcuse y van Kempen, 2000: 250). Los geógrafos urbanos apuntan a los cambios estructurales económicos como principales detonantes de esta reorganización espacial: lo que «produce ambos extremos de pobreza y de riqueza, el poder concentrado al paralelo de la vulnerabilidad concentrada, la formación de guetos [y en su contraparte la] de las ciudadelas; y no por accidente, el decrecimiento de un lado es en gran medida el resultado del crecimiento del otro» (2000: 251).

En la película pronto nos enfrentamos con uno de estos enclaves menos favorecidos por la globalización, una especie de pseudo-gueto de exclusión, donde vive y trabaja Caye junto con otras

Fotograma 3. Princesas. El escaparate de la peluquería



prostitutas. La secuencia describe este rincón urbano mediante planos generales, puntos de vista de Caye y sus compañeras de oficio desde una peluquería. Los planos de las prostitutas de origen no español, en busca de clientes en una pequeña plaza arbolada se intercalan con las miradas y comentarios de prostitutas españolas desde el interior de una peluquería. Un escaparate es la frontera de dentro y fuera, lo que para Olga Lobo es «una auténtica frontera de cristal que compartimenta el espacio entre un aquí de las prostitutas “autóctonas” y un allí de las inmigrantes, las “otras”» (2013: 8). Pero esta otredad es lo que comparten los habitantes de ambas partes de la frontera de cristal: el status social de prostitutas españolas no es otra cosa que una alteridad, que comparten con los inmigrantes de la plaza. La diferencia es, lo que Kyle Black denominó «la doble otredad» (2011: 87) que sufren las de fuera, las no españolas. Las críticas de las compañeras de Caye en la peluquería remarcan todavía más la vulnerabilidad del colectivo, tanto de dentro como de fuera, y expresan la postura política de la película respecto a los discursos dominantes del momento, vinculando temas de inmigración y racismo a las leyes de mercado y competencia. El escaparate de la peluquería divide dos mundos aparentemente separados pero, al fin y al cabo, vinculados y comunicados.

De todos los espacios interiores de la película —hospitales, casas, bares, discotecas, los comercios y un locutorio— la peluquería es el más político. Es el lugar de cobijo para las mujeres, pero también es un perfecto escenario de reproducción de los debates mediáticos y sociales. Este espacio, cuya frontera invisible, el cristal del escaparate, funciona como una pantalla desde la que mirar, controlar y a la vez proyectar ideas, además es un espacio de ejercicio de poder y vigilancia. La peluquería, aunque en sí es un espacio



Fotograma 4. *Princesas*. Los escaparates de cristal

de negociación y conflicto, es un lugar transitorio, como frontera entre lo público y lo privado. Es un lugar, en el que, *de facto*, se construye una frontera nacional mediante el discurso y el debate (Schimanski, 2013, 2015). La plaza por delante del escaparate es un escenario de negociación e interacción continua entre las prostitutas inmigrantes, los paseantes del barrio, la policía y el voluntariado de ONG. Lo que produce y provoca debates importantes dentro de la peluquería y genera una base binaria de nosotras/ellas que otorga una identidad a los habitantes de ambas partes de la frontera de cristal.

Pero no es la peluquería el único espacio de intervalo y transición de la película. Casi el resto de los interiores —excepto las dos casas de Caye, la suya y la de su madre— son espacios públicos y privados de transición. En este sentido, cabe destacar el piso de Zulema, denominado un piso de camas calientes, donde a lo largo del día lo ocupa ella como lugar de trabajo y descanso, y por la noche es el hogar de una familia inmigrante. Zulema, coprotagonista de la película, ejerce la prostitución para mantener a su hijo en República Dominicana. La amistad entre Caye y Zulema, de nuevo, aporta importantes pistas para considerar algunas capas alegóricas de la película. La relación entre Caye y Zulema es también ambivalente: a la vez que compiten en el mercado de trabajo, son



Fotograma 5. *Princesas*. Los escaparates de cristal

amigas y se ayudan y se admiran mutuamente. El destino de ambas es similar: sufren desestabilidades emocionales y proyectan sus deseos en un futuro incierto e inaccesible. Zulema tiene serios problemas de abuso y maltrato por parte de un hombre que se presenta como policía, que le pide servicios gratis a cambio de promesas para conseguir el permiso de residencia. La respuesta negativa de Zulema a los abusos de este hombre le trae problemas. Recibe malos tratos físicos y psicológicos por parte de este personaje de perfil patológico. Zulema, también en un momento dado, logra cruzar la frontera de cristal y entrar en la peluquería. Su entrada cambia la textura del discurso dominante, que ahora se convierte en un espacio de contacto y de negociación multicultural.

Los escaparates de cristal marcan en la película una importante frontera entre los interiores y exteriores. Además del ya mencionado escaparate de la peluquería, las paredes y ventanas de cristal que pertenecen a los bares, restaurantes y automóviles generan estéticas fronterizas para la narrativa fílmica. Filmados en gran mayoría desde dentro, desde los interiores de los espacios transitorios, los personajes de la película proyectan mediante los planos de punto de vista sus ilu-

siones y esperanzas a los exteriores. En este sentido, predominan los planos subjetivos de Caye mirando al exterior de las barreras de cristal, expresando sus ilusiones, su profundo deseo reprimido de cruzar definitivamente las fronteras sociales. Como si, de nuevo, visto desde la perspectiva de Hayward, Caye fuera este cuerpo íntimo y público de transición, una representación de deseos y fobias de la ciudad en pleno cambio (2000).

La película, sin embargo, tiene una visión nada optimista en cuanto al futuro de los personajes y su profundo anhelo hacia un cierto bienestar: en una escena cuando Caye y Manuel tienen una cita en un restaurante, Caye definitivamente desnuda sus íntimos deseos de querer establecer una vida normal ante él, y que pueda por fin integrarse en los códigos establecidos de comportamiento urbano. Para Caye es un signo de felicidad —y su último deseo— el mero hecho de tener un empleo digno y que algún novio viniera a buscarle a la salida del trabajo. La ilusión no dura mucho. Acto seguido, el espectador se enfrenta con una de las escenas más impactantes de toda la película: Caye se enfrenta a una violencia desmesurada por parte de un desconocido en los baños del restaurante.

3. CUERPOS ERRANTES, PAISAJES FRONTERIZOS

La nueva reorganización urbana es un proceso en continuo desarrollo. La ciudad global es equivalente a un paisaje urbano en plena ebullición. El desarrollo urbanístico rompe fronteras físicas, pero multiplica las fronteras simbólicas en un proceso continuo e infinito. El hecho de habitar la ciudad posfordista es sinónimo de un constante cruzar fronteras, físicas o simbólicas, reales o imaginarias.

La ciudad de enclaves es un espacio en constante construcción de fronteras invisibles, que a su vez es motivo de continuas negociaciones (Lazzarini, 2015). Recordemos que la frontera es una construcción humana, como un espacio de paso, pero también como un marcador de diferencias. No en vano, los estudios de las fronteras en la última década giran el enfoque hacia estudios de construcción de fronteras *bordering*. Más allá de examinar las fronteras físicas, la cuestión bajo estudio ahora es el continuo proceso de negociaciones sociales que construyen y mantienen las fronteras, a la vez que las cuestionan y desafían. Las fronteras son simbólicamente marcadores de la diferencia. Están estructuradas por el discurso y la ideología, pero también son motivos de resistencia y de discrepancias en un proceso vivo y constante.

Además de las mencionadas fronteras de cristal, en *Princesas* también hay que buscar el retrato de estas mencionadas fronteras urbanas en las localizaciones exteriores de la película. Los enclaves urbanos retratados en el film se dividen fundamentalmente en cuatro: el barrio desfavorecido, el mercadillo, las calles centrales de Madrid y el polígono abandonado. Cuatro islas urbanas separadas, con sus propios códigos y fronteras. Son muestras de una fragmentación ur-

baña que aborda y apoya la visión de la película sobre el dinamismo inherente de la segregación espacial en la capital de España hacia la transición definitiva a la ciudad global.

La visión de *Princesas* a la ciudad cuarteada se completa con el movimiento continuo de Caye y Zulema entre las fronteras invisibles. Aparte del sonido incesante de los móviles que llevan a las protagonistas a experimentar la movilidad urbana por motivos laborales, son los viajes urbanos extralaborales los que las llevan también a ellas a cruzar fronteras entre las diferentes *islas* madrileñas. Aquí es cuando la audiencia experimenta junto a los personajes, distintos cruces de fronteras, algunos invisibles y otros hipervisibles. El primer viaje de Caye y Zulema ocurre cuando las amigas se van de compras a un mercadillo con productos que, a la vista de Caye, son exóticos por su procedencia de ultramar, pero para Zulema son objetos familiares y de la cotidianidad que le traen recuerdos. El mercadillo como un espacio creado por, y dirigido a la clase trabajadora, inmigrantes y menos favorecidos, posee sus propias leyes y códigos de comportamiento. Pertenece al mismo enclave donde viven las amigas. También forma parte de una geografía creativa de la película, donde las técnicas de montaje hacen posible su cercanía al bar latino de conocidos de Zulema, a la vecindad del locutorio desde donde llama a su fa-

Fotograma 6. *Princesas*. El mercadillo



milia y puede comunicarse con su hijo. El conjunto del mercadillo, el bar latino y el locutorio es un espacio subalterno, pero que a la vez es un lugar familiar y confortable, remarcado por emociones humanas y sentimientos de solidaridad. Este conjunto, en la película, se crea en simetría a la peluquería y la plaza de enfrente, que del mismo modo es un lugar de vulnerabilidad y marginalidad.

El gran cruce de fronteras ocurre en la película cuando Zulema y Caye, a solas o juntas, tendrán que abandonar su enclave marginal para viajar a la ciudad de consumo. Ahí es donde pueden entrar en conflicto con los códigos urbanos de la isla central de la ciudad. Zulema y Caye en sus viajes al centro de Madrid intentan camuflar su subalternidad radical para disfrutar de los placeres de consumo. Aun así, en ocasiones, se enfrentan con las señales que les recuerdan que no pertenecen a este enclave. El cruce continuo de fronteras urbanas pone de relieve el proceso de la creación de fronteras en la ciudad cuarteada. La película destaca también el hecho de que la ciudad global es también la ciudad de la hipermovilidad. Lo que convierte el espacio urbano en un cruce continuo: «las fronteras que originalmente significaban separar y crear distinciones, terminan en ser constantemente cruzadas y se convierten en lugares

de contacto mediante el paso y el movimiento» (Lazzarini, 2015: 182). La ciudad postmoderna crea unos nuevos transeúntes de fronteras *border crossers*, a veces disconformes y rebeldes. El espacio urbano se convierte, así, en un paisaje fronterizo en sí mismo.

A pesar de la multiplicidad de enclaves aislados, las fronteras entre el centro y la periferia en *Princesas* resultan visibles y sensibles en la vida cotidiana de los personajes vulnerables y subalternos. Zulema y Caye, en su enfrentamiento diario con el poder dominante de la ciudad, aprenden nuevas tácticas de negociación, o lo que para Michel de Certeau es «el arte de los débiles» (citado por Schimanski, 2015: 99). La táctica aquí no es otra cosa que pequeños gestos cotidianos. Caye enseña a Zulema cómo defender su derecho, y Zulema muestra a Caye sus trucos para atraer y provocar a los clientes, le presta su camiseta y le muestra el mercadillo donde compra ropa barata. Como otro ejemplo, se puede mencionar a la escena en que Caye en la tienda de perfumes aprovecha y se perfuma con una muestra gratis. En otra ocasión, interviene Caye en la conversación de Zulema con el hombre maltratador para salvarla. Pero no siempre estas tácticas de negociación son suficientes para seguir adelante. En un hotel en

Fotograma 7. *Princesas*. El polígono abandonado





Fotograma 8. *Princesas*. La ciudad de consumo

el centro de la ciudad, Zulema recibe malos tratos del hombre que le había prometido conseguirle los documentos de residencia. Y, al recibir la noticia de que es seropositiva, vuelve a visitarle para transferirle la enfermedad. Este es el final de la carrera de Zulema en la ciudad global. Abandona España para volver a reunirse con su familia en su país de origen. Caye le acompaña en este último cruce de fronteras en el aeropuerto.

Los personajes de *Princesas* son habitantes de la periferia, más allá de los confines de las carreteras de circunvalación, las fronteras físicas de Madrid central. Son vulnerables económicamente y su retrato cinematográfico remarca un *modus vivendi* en el umbral de la exclusión. El contacto corpóreo de los personajes con el tejido urbano, a su vez, resulta un contacto sensorial del espectador con Madrid en pleno proceso de transformación. En este sentido, el polígono de prostitución tiene una presencia vertebral en la película y merece una mención aparte. Es una isla urbana con una

posición de intervalo, dentro y fuera de los confines de la metrópolis global con sus correspondientes leyes y códigos. Frecuentado por Zulema, es un refugio y lugar de trabajo de prostitutas. La escena del polígono carece de diálogo. Va acompañada de la canción de Manu Chao, que reclama una visión humana a este espacio de otredad radical, un vertedero vaciado de toda dignidad.

El polígono, como un enclave fronterizo entre el campo y la ciudad, se aproxima a lo que el geógrafo Joan Nogué denominó «el espacio residual» (2009, 2011). Para Nogué, el espacio residual es un espacio urbano en desuso con claras marcas de tiempo pasado. Entran en esta categoría los descampados, polígonos industriales abandonados, estaciones de tren fuera de uso, los espacios vacíos entre autopistas, carreteras cerradas, las vías del ferrocarril que no llegan a ninguna parte y fábricas en ruina. En general se trata de espacios públicos y abiertos, vacíos y decadentes. Son lugares que han perdido su significado urbano y están a la es-

pera de conseguir un nuevo significado. Son espacios patológicos como una muestra de la caducidad de discursos modernos de la ciudad fordista. Localizados normalmente en el margen de la ciudad global, su tiempo de gloria ha pasado y han quedado en el olvido y abandono. Por la incertidumbre que proyectan, son espacios de intervalo, propiedades de nadie que, por diferentes causas, pero fundamentalmente por los cambios radicales del modelo económico, se han quedado apartados del discurso geográfico y urbanístico dominante. Tal y como Nogué apunta, cobran una fotogenia particular para el cine y novela urbana sobre todo por producir en el ciudadano que los observa una «sensación de desconcierto, a veces de caos y en cualquier caso de estupefacción» (2009: 106). Es por lo que, dentro y fuera de la narrativa fílmica, este espacio, se convierte en un lugar de intercambio social, o de negociación en la proximidad de urbanizaciones marginales que corren el riesgo de convertirse en pseudo-guetos de exclusión. Para Nogué, este espacio, por materializar la negación del espacio metropolitano de la ciudad globalizada, es un espacio polémico donde el sueño urbanístico deposita sus más profundas fobias:

Son terrains vagues, enigmáticos lugares que parecen condenados a un exilio desde el cual contemplan, impasibles, los dinámicos circuitos de producción y de consumo de los que han sido apartados y a los que algunos —no todos— volverán algún día. Muchos de estos espacios —y sus paisajes correspondientes— fueron generados en forma de externalidades negativas por parte de la ciudad industrial moderna, una ciudad cerrada en sí misma e indiferente a la propia imagen exterior. Estos espacios yermos entre autopistas han servido muchas veces como escenarios más bien tenebrosos y fúnebres para el cine de acción y la novela negra (2009: 111, énfasis en el original).

No es por casualidad que este aspecto reprimido de la ciudad postmoderna vuelva una y otra vez a las narrativas urbanas y a las pantallas de cine. Marcuse y van Kempen (2000: 259) apuntan

a este espacio *brownfield*, como un espacio industrial abandonado por los cambios fundamentales del modelo productivo, cuando los parques empresariales encuentran nuevos lugares que son económica o ecológicamente, más favorables. El fenómeno no es nuevo, pero eso sí, los procesos de globalización han acelerado la formación de este espacio vaciado de su contenido (2000: 259). Parte de este espacio que no encuentra otro uso, de carácter habitacional o cultural, se convierte en un espacio abandonado, un paisaje desconsolado, lo que para Nogué es un paisaje sin gloria, una ruina sin esplendor, espacio residual y deshecho «diáfana expresión del desorden espacial inherente a la marginalidad territorial del sistema y representantes supremos» (2011: 7). Son espacios que según la visión de Nogué despiertan en el espectador «aunque sea en pequeñas dosis, nostalgia y melancolía. La melancolía del ocaso, la tristeza del abandono» (2011: 7).

La imagen de prostitutas en el trasfondo de un polígono abandonado transmite al espectador una sensación de fobia, de rechazo, de melancolía y de un vacío existencial que Nogué menciona. Este espacio desconsolado, también es un lugar de contacto y negociación entre los sujetos subalternos: mientras una hace malabares en unas vías abandonadas del tren, otras negocian en las ventanillas de los coches con la clientela, en un fondo de peleas y abucheos de la muchedumbre. Este espacio abandonado, en la película es una muestra de la gloria pasada de la modernidad. Es un retrato postmoderno de un lugar de intervalo por excelencia, donde lo público, lo privado y lo íntimo se entremezclan. Un lugar dentro y fuera de la ley de la ciudad y su discurso dominante.

4. CONCLUSIONES

La cartografía fílmica, como cualquier otro mapa, es una fuente de conocimiento y conquista del espacio. El mapa fílmico funciona mediante la exploración corpórea y emocional de la superficie

de la imagen. El conocimiento tácito que el cine proporciona invita al espectador a redescubrir —y, en ocasiones, a reconquistar— el espacio cartografiado. El considerado cine callejero postmoderno, tiene la capacidad de generar un mapa filmico que reconfigura los mapas urbanos a través de contar historias ocultas, evidenciando las patologías de la topografía urbana. De esta manera, la cartografía filmica de la ciudad puede generar, nuevos mapas emocionales que producen empatía, cercanía y conocimiento sobre el espacio marginado y los sujetos que lo habitan.

EL PAISAJE FRONTERIZO ES EL ESPACIO CAÓTICO DE CRUCE DE IDENTIDADES LIMINALES. EL CINE POSTMODERNO A MENUDO ABORDA ESTE ESPACIO CAÓTICO

En este sentido, el mapa filmico que *Princesas* ofrece, subraya las islas urbanas de Madrid, marcadas por las fronteras simbólicas de segregación espacial. La ciudad global es un microcosmos antagónico. La constante y perpetua mezcla identitaria confiere a esta ciudad una calidad de paisaje fronterizo: un lugar donde las fronteras, en términos de Chiara Brambilla «no solo han sido desalojadas y realojadas» sino que han sido multiplicadas en diferentes formas, funciones y prácticas mediante su distribución y proliferación en una variedad de territorios sociales y políticos (2015: 15). El paisaje fronterizo es el espacio caótico de cruce de identidades liminales. El cine postmoderno a menudo aborda este espacio caótico. Schimanski y Wolfe definen el paisaje fronterizo y las identidades liminales que lo habitan en los siguientes términos:

Una identidad relacional no es simplemente relacionada al lugar, o a las designaciones legales o ideológicas. No es tampoco relegada a una limitada transición temporal fuera de la vida cotidiana. Al

contrario, es un aspecto de la consciente y contradictoria experiencia sin fin del contacto entre las culturas en ambas fronteras externas e internas del Estado. La identidad se crea en una red caótica de relaciones y no solo por la filiación. No recibe ninguna legitimidad como garantía de su titularidad, pero circula en un número de diferentes direcciones simultáneamente creando «identidades fluidas», «un paisaje» (2013: 246).

Princesas refleja estas mencionadas «identidades fluidas». El espacio filmico de la película, creada por las técnicas de edición de imágenes de Madrid en un cierto momento histórico, es el lugar de negociación de unos personajes dramáticos con una interpelación espacial. Mientras la película responde a una necesidad histórica de representaciones alternativas de la ciudad, el contacto corpóreo de estos personajes con la metrópolis fragmentada les convierte en perfectas identidades fluidas, habitantes de un paisaje fronterizo. La película, de esta manera, al estilo del arte callejero, conquista el espacio público para generar una *performance* disruptiva, desafiando de esta forma la pedagogía hegemónica de la ciudad de consumo. La movilidad de los personajes entre las islas urbanas es provocada por una negación del espacio subalterno al que pertenecen, y a la identidad que esto les confiere. En algunos casos, como es el viaje urbano de Caye y Zulema al mercadillo, la movilidad inevitablemente termina en explorar unos terceros espacios, umbrales de contacto con el otro. El tercer espacio para Homi Bhabha era donde la liminalidad de los personajes resiste su otredad espacialmente remarcada. Este espacio de intervalo es «una nueva área de negociación del significado y de representación» (Bhabha, 1990: 211).

En otros casos, los desplazamientos de Zulema y Caye a otro espacio insular urbano terminan en un enfrentamiento y conflicto con el otro. Un ejemplo es cuando las amigas viajan al centro de la ciudad de consumo y se encuentran con las leyes tácitas de segregación espacial. El cine así, tal

y como proponen Schimanski y Wolfe, como cualquier otro arte, puede convertirse en sí en una parte integral y estética de las memorias e imaginarios del paisaje fronterizo y, por tanto, logra la capacidad de facilitar un espacio liminal de negociación de identidades (2013: 243). El cine tiene la capacidad de visibilizar la diferencia, como la estructura de las fronteras urbanas. En este sentido, la peluquería en *Princesas* es un claro ejemplo: el discurso político de dentro crea una identidad reactiva, estructurada sobre la otredad de los habitantes de fuera. Como última conclusión, podemos abordar el efecto sensorial de la película en desdibujar el mapa oficial urbano, para aproximarse al otro en términos que Stavros Stavrides denominó «un espacio umbral» (2016): un reclamo espacial y cartográfico mostrando las zonas de sombra, carentes de gloria ideológica, pero el lugar de hábitat de los colectivos invisibilizados.

NOTAS

- * Mis agradecimientos a los compañeros Carlos Manuel, Paula Bordonada y Anna Lazzarini, por su ayuda y orientación en cuanto a los estudios de geografía y de fronteras urbanas.

REFERENCIAS

- Bhabha, H. y Rutherford, J. (1990). Interview with Homi Bhabha: The Third Space. En J. Rutherford, *Identity: Community, Culture, Difference* (pp. 207-221). Londres: Lawrence & Wishart.
- Black, K. (2011). Borrando fronteras (invisibles): La prostitución y los inmigrantes de Madrid en “Princesas” de Fernando León de Aranoa. *Hispanic Journal*, 32(2), 79-93.
- Brambilla, C. (2015). Exploring the Critical Potential of the Borderscapes Concept. *Geopolitics*, 20(1), 14-34. <https://doi.org/10.1080/14650045.2014.884561>
- Goldsmith, W. W. (2000). From the Metropolis to Globalization: The Dialectics of Race and Urban Form. En P. Marcuse y R. van Kempen (eds.), *Globalizing Cities: A New Spatial Order?* (pp. 37-55). Oxford: Blackwell.
- Gómez Maturano, R. (2014). Nuevos conceptos o nuevos relatos: la fragmentación urbana, *Anuario de investigación del posgrado en urbanismo*, 1(0), 253-265.
- Habermas, J. (2000). *La constelación postnacional: ensayos políticos*. Trad. Pere Fabra Abat. Barcelona: Paidós.
- Hayward, S. (2000). The City as Narrative: Representations of Paris in French Cinema (1930-1990s). En M. Konstantarakos, (ed.), *Spaces in European Cinema*. Bristol: Intellect Books.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Lazzarini, A. (2015). Metamorphosis of City Borders. En C. Brambilla, et al. (eds.), *Borderscapes: Imaginations and Practices of Border Making* (pp. 177-186). Londres: Routledge.
- Lobo, O. (2013). Princesas de Fernando León de Aranoa (2005) o la invención cinematográfica de un espacio hospitalario. *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 18, 1-24.
- Marcuse, P. , Van Kempen, R. (eds). (2000). *Globalizing Cities: A New Spatial Order?* Malden: Blackwell.
- Marcuse, P. (1989). Dual City: A Muddy Metaphor For a Quartered City, *International Journal of Urban and Regional Research*, 13(4), 697-708. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.1989.tb00142.x>
- Michelle Murray, N. (2014). The politics of looking in Fernando León de Aranoa's *Princesas* (2005). *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 11(3), 241-253.
- Moyo, A. (2017). Knowing One's Place: Mapping Landscapes in and as Performance in Contemporary South Africa. En M. Nieuwenhuis y D. Crouch, (eds.), *The Question of Space: Interrogating the Spatial Turn Between Disciplines* (pp. 23- 42). Londres: Rowman & Littlefield.
- Nogué, J. (2009). Paisajes de frontera: los límites de la ciudad, *Mètode: Anuario*, 104-111.
- Nogué, J. (2011). Otros mundos, otras geografías. Los paisajes residuales, *Revista da ANPEGE*, 7(1), 3-10. <https://doi.org/10.5418/RA2011.0701.0001>

- Quintana, A. (2008). Fernando León de Aranoa: *Princesas* (2005) y el realismo tímido en el cine español. En P. Feenstra y H. Hermans (eds.), *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)* (pp. 251-264). Amsterdam: Rodopi.
- Roberts, L. (2018). The Question of Space: A Review Essay, *Humanities*, 7(2), <https://doi.org/10.3390/h7020042>
- Sanjuán-Pastor, C. (2013). Imágenes del margen en la ciudad global española: la “mujer de la calle” como metáfora espacial en *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar y en *Princesas* (2005) de Fernando León de Aranoa. *Letras Femeninas*, 39(1), 49-66.
- Schimanski, J. H. (2015). Reading Borders and Reading as Crossing Borders, *Transactions*, 22, 91-107. Recuperado de <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-68230>
- Schimanski, J., Wolfe, S. (2013). The Aesthetics of Borders. En K. Aukrust (ed.), *Assigning Cultural Values* (pp. 235-250). Frankfurt: PL Academic Research.
- Stavrides, S. (2016). *Hacia la ciudad de umbrales*. Madrid: Akal.
- Van Liew, M. (2012). Transnational Reciprocity: Liminal Love in Fernando León de Aranoa's *Princesas*. *Quarterly Review of Film and Video*, 29(5), 450-457.

EL PAISAJE FRONTERIZO DE UN CINE CALLEJERO: MADRID EN PRINCESAS

Resumen

El objetivo de este estudio es explorar el retrato del espacio urbano en la película *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005). En una intersección entre los estudios del espacio fílmico y la geografía y las fronteras urbanas, el marco teórico de este artículo aborda una nueva visión a una de las películas que fue considerada un síntoma de cambios estéticos del cine español al inicio del nuevo milenio. La película procede a una lectura crítica de Madrid en pleno cambio sustancial hacia la globalización, poniendo de relieve los espacios urbanos invisibilizados y marginados. El rasgo importante de la película es su aproximación a los personajes fronterizos que atraviesan las fronteras invisibles de la ciudad en su negociación cotidiana con la interpelación espacial. De ahí que el enfoque principal de este estudio sea examinar la relación entre este retrato fílmico con las diferentes islas urbanas y sus correspondientes fronteras.

Palabras clave

Cine callejero; espacio fílmico; cartografía fílmica; paisaje fronterizo; islas urbanas.

Autor

Farshad Zahedi, desde 2008, es doctor en Historia del cine. En la actualidad, es profesor titular en la Universidad Carlos III de Madrid, Departamento de Comunicación, donde imparte docencia en asignaturas como Historia de los Medios y Estudios Fílmicos, y es miembro del grupo de investigación TECMERIN. En los últimos años ha publicado ampliamente sobre sus intereses en la geopolítica fílmica e historia del audiovisual. Contacto: fzahedi@hum.uc3m.es

Referencia de este artículo

Zahedi, F. (2023). El paisaje fronterizo de un cine callejero: Madrid en *Princesas*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 125-140.

THE BORDERSCAPE IN A STREET FILM: MADRID IN PRINCESSES

Abstract

The objective of this study is to explore the portrait of Madrid in *Princesses* (Princesas, Fernando Leon de Aranoa, 2005). At an intersection between studies of film space, urban geography, and the recent border studies, the theoretical framework of this paper is applied to a film that was considered a symptom of aesthetic changes in Spanish cinema at the beginning of the new millennium. The film offers a critical reading of Madrid in the midst of substantial changes toward globalisation by focusing on its invisibilised and marginalised urban spaces and their inhabitants. An important feature of the film is its exploration of subaltern characters who cross the city's invisible borders in their day-to-day negotiation with the spatial interpellation. The main focus of this paper is therefore on examining the relationship of this film portrait with different urban islands and their corresponding borders.

Key words

Street Film; Film Space; Film Cartography; Borderscape; Urban Islands.

Author

Farshad Zahedi received his PhD in Film History in 2008. He is a senior lecturer at Universidad Carlos III de Madrid's Department of Communication, where he teaches Media History and Film Studies. He also is a member of the TECMERIN research group. In recent years, he has published widely about his research interests in the geopolitics of film. Contact: fzahedi@hum.uc3m.es

Article reference

Zahedi, F. (2023). The Borderscape in a Street Film: Madrid in *Princesses*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36, 125-140.

recibido/received: 05.10.2021 | aceptado/accepted: 17.10.2022

Edita / Published by



Licencia / License



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

