



# Transnacionalidad y sororidad en las *road movies* *Hola, ¿estás sola?* y *Qué tan lejos*: un análisis comparativo

TRABAJO DE FIN DE GRADO

J.G.M. ALGERA, 5840821 | BEGELEIDER: M.L. GARCÍA-MANSO | EINDWERKSTUK BACHELOROPLEIDING  
SPAANSE TAAL EN CULTUUR (SP3V14001) | VERDIEPINGSPAKKET  
LITERATUUR | JUNI 2020



Universiteit Utrecht

## Resumen

El presente estudio analiza las dos películas hispánicas *Hola, ¿estás sola?* (Icíar Bollaín, 1995, España) y *Qué tan lejos* (Tania Hermida, 2006, Ecuador). Se centra en el género cinematográfico de la película de carretera, y en los conceptos de la transnacionalidad y la sororidad. Dichas películas son *road movies*, tratan dos mujeres jóvenes como protagonistas y ambas películas son, hasta cierto punto, transnacionales. La pregunta de investigación que se aborda en este trabajo es: ¿en qué medida son *Hola, ¿estás sola?* y *Qué tan lejos* similares con respecto al género cinematográfico, a la transnacionalidad y a la sororidad? Se ha optado por mostrar estas similitudes mediante una parte teórica en que los conceptos de *road movie*, transnacionalidad y sororidad están explicados, seguido de un análisis basado en estos conceptos. En el análisis se explican secuencias de ambas películas en que se puede ver los conceptos principales, después de lo cual se explican más detalladamente las similitudes y diferencias entre ambas. Tanto *Hola, ¿estás sola?*, como *Qué tan lejos* son *road movies* derivadas del cine hollywoodense, pero cada una con sus propias interpretaciones del género. Ambas películas contienen aspectos transnacionales, aunque *Qué tan lejos* tiene una transnacionalidad más fuerte que *Hola, ¿estás sola?*, por su elenco, la producción y el lanzamiento. También hay una similitud en cuanto a la sororidad, porque el vínculo de las protagonistas se muestra fuerte y comparten momentos importantes entre ellas. Relacionado con el concepto de la sororidad se pueden ver varios aspectos feministas en ambas películas. Además, se concluyó que ambas películas han pasado el *Bechdel test*.

**Palabras clave:** *road movie* española, *road movie* latinoamericana, cine transnacional, sororidad, *Bechdel test*.

## Abstract

This study analyses the two Hispanic films *Hola, ¿estás sola?* (Icíar Bollaín, 1995, Spain) and *Qué tan lejos* (Tania Hermida, 2006, Ecuador). It focuses on the cinematographic genre of road movies, and on the concepts transnationality and sisterhood. Both films are road movies, have two young women as protagonists and are, to a certain extent, transnational. The research question addressed in this paper is: to what extent are *Hola, ¿estás sola?* and *Qué tan lejos* similar in terms of cinematographic genre, and the concepts of transnationality and sisterhood? These concepts are first introduced in a theoretical part, which is followed by an analysis that outlines sequences of both films in which these main concepts can be seen. The similarities and differences between the two films are then further explained. Both *Hola, ¿estás sola?* and *Qué tan lejos* are road movies derived from Hollywood, but each with their own interpretations of the genre. Both films also contain transnational aspects, though *Qué tan lejos* does have a stronger transnationality than *Hola, ¿estás sola?*, due to its cast, production and release. They also show similarities regarding sisterhood, because the bond between the protagonists is shown to be strong and they share important moments with each other. Related to the concept of sisterhood, various feminist aspects can additionally be seen in both films. Furthermore, both films are verified to pass the *Bechdel test*.

**Keywords:** Spanish road movie, Latin-American road movie, transnational cinema, sisterhood, *Bechdel test*.



## Índice

Introducción .....	4
Estado de la cuestión.....	6
Marco teórico .....	8
<i>Road movie</i> .....	8
Transnacionalidad .....	9
Sororidad .....	11
Análisis comparativo de <i>Hola, ¿estás sola?</i> y <i>Qué tan lejos</i> .....	12
<i>Hola, ¿estás sola?</i> .....	12
<i>Qué tan lejos</i> .....	14
Similitudes y diferencias.....	17
Conclusión y discusión.....	19
Bibliografía.....	21



## Introducción

La primera *road movie* con mujeres protagonistas, fue la hollywoodense *Thelma & Louise* (1991) y marcó un punto de inflexión importante en la recepción popular del género *road movie*. Este género cinematográfico es popular en todo el mundo y también el mundo hispanico ha desarrollado varias películas de este género, incluso con protagonistas femeninas.

En el presente trabajo, se analizarán las dos *road movies* *Hola, ¿estás sola?* (1995), una película española, y *Qué tan lejos* (2006), una película ecuatoriana. La película española tiene como directora a Iciar Bollain y *Hola, ¿estás sola?* fue su primera producción. La directora de *Qué tan lejos* es Tania Hermida y la película mencionada es una con reconocimiento internacional. Ambas tienen a dos mujeres jóvenes como protagonistas.

*Hola, ¿estás sola?* es una historia sobre dos amigas de Valladolid, Trini (Candela Peña) y Niña (Silke), que deciden irse de casa para hacerse ricas. Las chicas jóvenes van a Málaga, donde trabajarán en un hotel como animadores. Sin embargo, Trini no está satisfecha con el trabajo y cuando descubre que la madre de Niña, Mariló (Elena Irureta), vive en Madrid, Trini la convence para ir a esa ciudad. El padre de Niña tenía la custodia de su hija, por lo que la relación entre madre e hija no es muy buena. Aunque a Niña no le guste estar con su madre, Trini encuentra en Mariló a la madre que nunca tuvo. En Madrid, Niña conoce a Olaf (Arcadi Levin), un inmigrante laboral ruso que no habla nada de español. Lo lleva a casa, donde Trini lo conoce y también le toma mucho cariño. Aunque las amigas primero comparten a Olaf, Niña luego muestra que siente algo por el ruso y ya no quiere compartirlo. Luego Trini conoce a Pepe (Álex Angulo) y se muda con Mariló. Los cinco personajes eventualmente se llevan bien juntos y Trini, Niña, Mariló y Pepe deciden que abrirán un café en el sur. Con ese proyecto se cumple el deseo de una vida mejor y más rica. Sin embargo, por culpa de Mariló, quien le ‘roba’ a Pepe delante de Trini, las amigas jóvenes deciden volver a Madrid, donde Niña quiere encontrarse de nuevo con Olaf.

En *Qué tan lejos* vemos la historia de Esperanza (Tania Martínez), una turista española, y Tristeza (Cecilia Vallejo), una estudiante ecuatoriana. Las chicas se conocen en un autobús en el camino de Quito a Cuenca, cuando un paro nacional bloquea la carretera. Juntas deciden buscar una nueva manera de ir a Cuenca: hacen autostop y viajan a pie. Durante el viaje queda claro que quieren ir a Cuenca por diferentes razones: a Esperanza le gustaría llegar a Cuenca para descubrir el Ecuador verdadero, mientras Tristeza quiere impedir el matrimonio de su ‘novio’. Luego se cruzan en el camino con Jesús (Pancho Aguirre), un hombre que también va a Cuenca, para lanzar las cenizas de su abuelita al río Tomebamba. Al llegar a Alausí, los tres se encuentran con un motociclista que lleva a Tristeza de camino a Cuenca, mientras que Esperanza y Jesús continúan juntos. Los dos entonces conocen a Juan Andrés (Fausto Miño), un chico que también se dirige a Cuenca porque tiene que llegar a la boda de su amigo. Se vuelven a encontrar con Tristeza y la toman en el coche de Juan Andrés. En el camino, Tristeza descubre que Juan Andrés está yendo a la misma boda que ella quiere impedir. También descubre que, quien ella pensaba que era su novio, no es quien ella pensó. Finalmente encuentran su camino a Cuenca, en donde Esperanza y Tristeza llegan juntas a la boda y después lanzan las cenizas de la abuela de Jesús al río Tomebamba.

En este estudio se investigarán las dos películas hispanicas. Además del idioma en que se habla, hay varias similitudes: ambas películas son consideradas como películas de carretera y contienen aspectos transnacionales. Adicionalmente, tanto *Hola, ¿estás sola?*, como *Qué tan lejos*, tratan sobre dos amigas jóvenes, quienes deciden hacer un viaje por una razón específica. Esa amistad puede



interpretarse como sororidad. Todas estas similitudes son motivos para hacer el análisis en el presente trabajo. Se ha optado por un estudio comparativo para poder mostrar con claridad no solo las similitudes, sino también las diferencias entre las dos películas elegidas.

Otro motivo para este trabajo es el *Bechdel test*. Esto es una prueba para evaluar la presencia y el tipo de representación de las mujeres en películas, basado en las tres preguntas siguientes: ¿hay al menos dos mujeres nombradas en la película?, ¿estas mujeres hablan entre sí? y ¿estas mujeres hablan entre sí acerca de algo más que un hombre? Si después de ver una película, los espectadores responden "sí" a las tres preguntas, se dice que esa película pasa el *Bechdel test* (Agarwal et al., 2015: 830). Porque tanto *Hola, ¿estás sola?* como *Qué tan lejos* tienen dos mujeres como protagonistas, ambas películas son adecuadas para la prueba.

Aún no se conocen estudios que investiguen y comparen estas dos películas sobre la base de los conceptos mencionados. Para analizar las películas se utilizará el método de un análisis contextual (los países donde se establecen las películas, el movimiento feminista) y de la estructura narrativa (el análisis de los elementos de la historia, incluida la estructura de la trama, las motivaciones de los personajes y el tema). Ambas películas serán vistas múltiples veces para elegir secuencias en las que se puede ver el género cinematográfico, la transnacionalidad o la sororidad. Se tratarán estos métodos para poder responder a la siguiente pregunta principal: ¿en qué medida son *Hola, ¿estás sola?* y *Qué tan lejos* similares con respecto al género cinematográfico, a la transnacionalidad y a la sororidad? Para responder a esta pregunta principal, se abordarán las siguientes subpreguntas: ¿qué características propias del género cinematográfico de *road movies* comparten estas películas?, ¿hasta qué punto pueden considerarse las películas transnacionales? y ¿cómo se muestra la sororidad en la relación entre las protagonistas? La hipótesis es que ambas películas, *Hola, ¿estás sola?* y *Qué tan lejos*, son películas del género cinematográfico *road movie* derivado de la variante hollywoodense y exponen, hasta cierto punto, tanto los aspectos de la transnacionalidad, como de la sororidad. El trabajo consta de cuatro partes: el estado de la cuestión, un marco teórico, el análisis y una conclusión y discusión.



## Estado de la cuestión

Para la investigación es un soporte indispensable conocer qué otros artículos y reseñas se han escrito ya sobre las películas. En este capítulo se puede leer lo más importante que se ha escrito sobre *Hola, ¿estás sola?* y *Qué tan lejos*. Sobre ambas se pueden encontrar textos, pero aún no hay artículos sobre las dos juntas, aunque sí hay artículos sobre una de las dos en comparación con otras películas.

En la reseña sobre *Hola, ¿estás sola?* de José Colmeiro (2007) escribe él que el lenguaje del guion es vivo, los diálogos son chispeantes, la acción no decae nunca en interés, y las situaciones, aunque bordan en el disparate, son retratadas con verosimilitud (2007: 140). La historia, según él, ofrece una visión de la realidad contemporánea desde la perspectiva femenina, cómica y tierna a la vez y las protagonistas son dos personajes pícaros bien desarrollados y entrañables en sus defectos (2007: 141). Menciona que la película es una mezcla entre una *road movie* y una narración picaresca (2007: 140-141). Concluye que la película muestra

*un retrato de una cultura urbana juvenil, marginal, desposeída de prejuicios y de certezas que contempla la realidad desde los márgenes del sistema; se trata de un nuevo costumbrismo, alejado del tradicional tipismo y colorido local del género, dispuesto a fijarse en modos y actitudes de la vida cotidiana, en el lenguaje coloquial y en las nuevas realidades sociales, tales como el desempleo juvenil o los trabajadores inmigrantes de Europa oriental. (2007: 141)*

Cristina Martínez-Carazo (2002) profundiza en su artículo sobre la misma película en los aspectos feministas y la llama un nuevo discurso postfeminista caracterizado por la ausencia de reivindicaciones y por el olvido de las conquistas femeninas heredadas (2002: 89). La autora dice que la película propone una realidad capaz de desproblematizar las relaciones entre hombre y mujer, porque, por ejemplo, la libertad sexual se da por conquistada y las relaciones sexuales están desproblematizadas. Sin embargo, Martínez-Carazo concluye su artículo con el hecho que si se quiere lograr un equilibrio a la hora de evaluar la huella del postfeminismo en el cine español dirigido por mujeres, se ha de tener presente la necesidad de armonizar las posturas que asumen absorción de las conquistas feministas por parte de la sociedad, porque la paridad absoluta entre ambos sexos está aún por conquistar (2002: 90).

Tanto Colmeiro como Martínez-Carazo describen la película como nueva: Colmeiro en cuanto al costumbrismo, alejado del tradicional tipismo del género de la película de carretera, y Martínez-Carazo en cuanto a un nuevo discurso postfeminista. Además anota Colmeiro a los trabajadores inmigrantes de Europa oriental, un tema típico de la *road movie* española (García Ochoa, 2016: 83), sobre lo que se puede leer más en el marco teórico. En este trabajo se tratará sobre la sororidad, un tema al que se refiere Martínez-Carazo, que muestra el aspecto feminista de la película. Por tanto, los aspectos feministas parecen interesantes también en ambas películas y estos se discutirán más a fondo en el análisis.

En un capítulo del libro *The Latin American road movie* (2016), Carolina Rueda describe *Qué tan lejos* y las convenciones de flexión en la historia. Primero, Rueda anota un aspecto interesante de esta película, que es la fusión de diferentes tendencias y tradiciones a las que Hermida no se compromete ni se opone por completo: las dos premisas otorgan una calidad híbrida especial a esta película (2016: 138). Ella quiere decir con esto que, por un lado, *Qué tan lejos* incorpora muchas de las características visuales distintivas del género clásico de la *road movie*, al tiempo que incluye especificidades y preocupaciones de carácter sociopolítico que no se ven a menudo en las *road movies*



clásicas. Después, Rueda escribe que la película “displayed new cinematic potentials and qualities for filmmaking in Ecuador, which, without a doubt, drew the attention of local and international audiences. In this sense, Hermida’s film is doubly innovative” (2016: 138). Éste aspecto internacional que menciona Rueda será estudiado con el aspecto de la transnacionalidad en este trabajo. La autora también menciona las referencias intertextuales en la película, como la presencia de muchas discusiones al estilo de Sancho Panza entre los viajeros y una referencia a la famosa historia de búsqueda romántica de Cervantes por Jesús. Asimismo, hay referencias a otras obras, como la biografía de Sor Juana Inés de la Cruz de Octavio Paz, un libro que Tristeza lee en el autobús. Otro aspecto importante mencionado es que a pesar de algunas similitudes, muchas características diferencian *Qué tan lejos* de las *road movies* de los Estados Unidos: Rueda menciona que si bien esta película hace varias referencias a asuntos sociopolíticos que afectan a Ecuador, las películas de los Estados Unidos en su mayoría solo abordan cuestiones que afectan personalmente a los personajes (2016: 145-146). Esto plantea la pregunta si *Hola, ¿estás sola?* es comparable con las películas norteamericanas, o más con las latinoamericanas, algo que sería interesante investigar en el trabajo presente.

En otra reseña de esa película, la autora Elena Santos expresa su admiración por *Qué tan lejos*: según ella, la película muestra que los contratiempos del viaje se convierten en una *road movie* que muestra una capacidad extraordinaria de la revolución personal de las protagonistas abordada con sabiduría y sensibilidad (2007: 160). Menciona además, al igual que Carolina Rueda, el libro de Sor Juana Inés de la Cruz, que es el primer objeto que comparten las protagonistas (2007: 161). Según Santos, se muestra este libro porque de la Cruz representa la independencia, así como las protagonistas en *Qué tan lejos* (2007: 161).

Además, Santos anota que la película aporta tanta o mayor carga crítica que la reflejada con virulencia tremendista por la situación política y económica, incluyendo los comentarios sobre la despoblación y las tensiones sociales. Rueda también menciona estas preocupaciones de carácter sociopolítico. Esta situación se presta bien al aspecto transnacional de este trabajo: se investigará cómo éste representa la transnacionalidad en esta película ecuatoriana, sino también si hay similitudes con *Hola, ¿estás sola?*. Sobre la transnacionalidad Devin Orgeron dice que las *road movies* abogan por la atracción transnacional del cine al tema del transporte (2008: 2). Últimamente, Santos también refiere al costumbrismo, igualmente a Colmeiro sobre *Hola, ¿estás sola?*, y la autora dice que *Qué tan lejos* se crece cuando “se detiene la incesante charla –donde el costumbrismo humorístico lastra el realismo de algunas escenas– y se impone la fuerza del paisaje” (2007: 162).

La sororidad en las dos películas aún no se ha investigado. Sin embargo, Julia Cabrera Campoy la menciona en su artículo (2017) sobre *Hola, ¿estás sola?*, aunque sin llegar a profundizar en ello. Dado que este aspecto aún no se ha explorado, este trabajo analiza más de cerca la sororidad.

En conclusión, se han escrito varios estudios y reseñas sobre *Hola, ¿estás sola?* así como sobre *Qué tan lejos*. Sin embargo, estos artículos están escritos sobre una de las dos películas y no discuten comparaciones entre ambas. Por tanto, el presente estudio será relevante en esta área de investigación, porque aún no ha sido investigado. En las siguientes páginas, se da la teoría relevante para el análisis de las dos películas. En el análisis se hace una comparación entre las películas, para dar una imagen clara de qué aspectos se corresponden en estas películas y en qué aspectos difieren.



## Marco teórico

### *Road movie*

La película de carretera o la *road movie* es un género de las películas americanas y más precisamente de las películas de Hollywood, que atrapa sueños, tensiones y ansiedades particularmente estadounidenses (Cohan y Hark, 1997: 2). Pero, a pesar de la popularidad y la importancia de la película de carretera a lo largo de la historia del cine estadounidense, Cohan escribe que no se ha investigado mucho sobre qué califica con precisión una película como *road movie*, o cómo se altera su inflexión cuando se traslada a un paisaje fuera de los Estados Unidos. Este último aspecto es de especial importancia para analizar las películas incluidas en este trabajo, así como el hecho de que ambas estén protagonizadas por mujeres. Aunque el género empezó principalmente con hombres como protagonistas en películas masculinas, como, por ejemplo, *Easy Rider* (1969), o a veces con parejas heterosexuales (como *It Happened One Night* (1934)), la película de carretera *Thelma & Louise* (1991) marcó un punto de inflexión importante en la recepción popular y académica de la *road movie*. Sobre esta película Cohan escribe: “Its female couple, who replace the male buddies or heterosexual lovers of earlier road movies, (...) identify their fantasies with their means of escape and, most of all, interrogate and, to some critics, overturn the masculinist bias of the road” (1997: 11) y también Verena Berger menciona que esta película “abrió una etapa reflexionista y revisionista por romper con el carácter discriminador y sexista de las *road movies* tradicionales respecto a la mujer” (2016: 166).

La película de carretera latinoamericana, según Verónica Garibotto y Jorge Pérez en su libro *The Latin American road movie* (2016), contiene varias características distintivas que hacen que las películas de carretera latinoamericanas sean únicas: en contraste con las *road movies* estadounidenses, las latinoamericanas se caracterizan por la relación tensa de los países latinoamericanos con la modernidad, el uso de actores no profesionales, el rodaje en el lugar, la iluminación natural para mostrar realidades tan duras de la región como la pobreza persistente, las diferencias de clase, y marginación de las poblaciones indígenas (2016: 2). En este libro no se considera que una película de carretera es solo una película sobre personas que conducen un vehículo, sino que se centra en un viaje, independientemente del medio de transporte utilizado, y, en particular, en el impacto que ese viaje tiene en los viajeros. Según Verena Berger, las *road movies* de América Latina, África, Oriente Medio o Asia se caracterizan por la necesidad de autoconciencia frente a la hegemonía de Hollywood y el cine europeo, por lo que reinterpretan, cambian, y adaptan sus paradigmas a la “comunidad imaginada” y al “área de origen” en sí (2016: 160). Berger además describe el auge de la *road movie* en el contexto global como una “internacionalización” del género, no tomando literalmente la forma estadounidense, sino en la cual el “intercambio cultural” se entiende como “traducción cultural” (2016: 161).

Sobre las características de las *road movies*, Berger confirma lo mencionado anteriormente por Verónica Garibotto y Jorge Pérez: las películas de carretera latinoamericanas se diferencian de los prototipos americanos por combinar la búsqueda de la identidad individual con la reflexión sobre la identidad nacional y la memoria entre tradición y modernidad (2016: 166). Y también al contrario de las *road movies* estadounidenses, las latinoamericanas destacan por su alternancia de los modos y medios de transportes. Éstos además quedan reducidos al valor de mera utilidad para superar las distancias. Asimismo, las representaciones fílmicas del movimiento nómada abundan en las *road movies* latinoamericanas, como se puede ver en *Qué tan lejos*. Por tanto, Berger dice que las películas de carretera americanas apenas encuentran equivalentes en las latinoamericanas (2016: 173).



También en Europa existe una versión propia de las *road movies*. Santiago García Ochoa describe cómo las primeras películas de carretera en España se producen tras la muerte de Franco, por lo que aparecen durante el periodo de la transición (por ejemplo, *El puente* (1977) y *Vámonos, Bárbara* (1978)) (2016: 83). Sin embargo, García Ochoa menciona que “la proliferación de la poética de la *road movie* en el cine español no se produce hasta los años noventa, en plena globalización, coincidiendo con la revitalización de los géneros como fuente «noble» y su uso en clave postmoderna por los cineastas, con títulos tan diversos” (2016: 83). Uno de estos títulos diversos que menciona el autor es *Hola, ¿estás sola?* y enfatiza que esta película sigue la estela de la película estadounidense *Thelma & Louise*. Esta imitación del cine norteamericano continúa en el nuevo milenio, cuando en las películas del cine español se observa la presencia cada vez más recurrente de los nuevos marginados, como inmigrantes, ancianos y enfermos (García Ochoa, 2016: 83).

En *Riding on Divergent but Similar Roads: Airbag or the Spanish Experience of the American Road Movie* (2005), la autora evidencia que hay una dificultad de fijar un modelo más o menos rígido de híbrido de la *road movie* española. Ya que si bien cosas como el protagonismo del viaje por carretera, la importancia de los encuentros y la estructura episódica son más o menos fáciles de evaluar, otros elementos pueden diferir considerablemente de una película a otra según la autora. Describe que los intentos de “nacionalizar” el género a las películas que buscan el éxito de taquilla a través de un modelo hollywoodense claramente son reconocibles para el espectador (Induráin Eraso, 2005: 114-115). Además, Jorge Pérez propone conceptualizar el género de la *road movie* en España como una rotonda cultural en la que el tráfico cultural fluye en diferentes direcciones, permitiendo múltiples puntos de entrada y salida (2011: 12). Esto coincide con Induráin Eraso en destacar el carácter híbrido de las *road movies* españolas, aunque se puede decir que se supera el modelo hollywoodense a través de esa hibridación de géneros y referencias artísticas.

Entonces, Berger opina que las *road movies* latinoamericanas apenas se parecen a las norteamericanas, mientras García Ochoa escribe que las *road movies* españolas son imitaciones del cine norteamericano. Esto último es confirmado por Induráin Eraso, que menciona el modelo hollywoodense. Se puede concluir que hay diferencias entre las películas de carretera latinoamericanas y españolas, una disimilitud interesante que se analizará en el presente trabajo.

## Transnacionalidad

El concepto de lo transnacional se ha convertido en uno de los términos más presentes, pero también más imprecisos en el área de las ciencias humanas. El problema de fondo de este concepto es que la transnacionalidad como categoría sigue generalmente sin definirse en los artículos que lo reivindican como enfoque (Lie, 2016: 17). Lie explica la terminología tomando como referencia la comparación con el concepto de lo internacional. Ella escribe:

*Mientras los estudios internacionales examinaban los contactos mediados directamente por el Estado-nación (la diplomacia, los convenios, las declaraciones de guerra), los estudios ‘transnacionales’ dirigían la atención hacia las formas de interacción que escapaban al control del Estado, como las llevadas a cabo por los organismos no gubernamentales. (2016: 18)*

Además, la misma autora define lo transnacional como una manifestación clave de la globalización, o una condición en la que ciertos tipos de relaciones se han intensificado globalmente y ahora tienen lugar en un mundo de actividades que se extiende sobre el planeta al tiempo que es compartido (2016: 18). Según Ezra y Rowden, lo transnacional se vincula más específicamente con la



revolución digital, que marca la sociedad postindustrial actual (2006: 1). Sin embargo, hay varios especialistas que argumentan que, en el ámbito del cine, el vínculo con la transnacionalidad es particularmente fuerte (Lie, 2016: 22). Así, el cine es intrínsecamente transnacional en el sentido de que puede cruzar fronteras nacionales. Además, el enfoque transnacional en el cine mundial implicaría un abandono de las concepciones binarias y a menudo opuestas entre diferentes cines, a favor de un modelo más dinámico y plural (Lie, 2016: 22). Will Higbee y Song Hwee Lim expresan un punto crítico sobre el concepto de lo transnacional: dicen que se utiliza el término en ocasiones, simplemente para indicar coproducción internacional sin ninguna consideración real de lo que pueden significar las implicaciones estéticas, políticas o económicas de dicha colaboración transnacional. Es decir que el término es como un significante potencialmente vacío y flotante, lo que ha llevado a preguntarse si podemos utilizar el término de manera rentable o si realmente lo necesitamos (2010: 10).

Según el artículo de Lie, el advenimiento de internet y el mundo digital con las nuevas tecnologías para hacer películas han facilitado el acceso al mercado global de muchos cineastas. Esto parece haber sido beneficioso para el cine hispánico particularmente (2016: 23). Un ejemplo que nos brinda la autora es el cine de Almodóvar en España, donde hay un lenguaje cinematográfico muy vinculado con una identidad española que se construye simultáneamente a partir de una estilística transnacional, que contiene guiños intertextuales a precursores estadounidenses (2016: 23). Sin embargo, Lie menciona que hay algunos especialistas que avisan contra un tono demasiado eufórico con respecto a lo transnacional. Asimismo, ellos apuntan a la persistencia de barreras reales en el cine mundial, como a las dificultades para los cines transnacionales europeos, como el cine español, que lucha por mantener su autonomía frente a los Estados Unidos (2016: 23-24).

En el caso de lo transnacional en el cine, se puede distinguir entre una transnacionalidad ‘fuerte’ o más bien ‘débil’. Esto depende de la aparición de aspectos transnacionales en distintos niveles de la obra, como producción, recepción, historia, elenco, distribución etc. (Lie, 2016: 24-25). Para explicar esto, Lie usa dos películas como ejemplos: *Babel* (2006) y *El laberinto del fauno* (2006). Las dos son películas transnacionales en caso de la producción. Sin embargo, se puede decir que la primera tiene una transnacionalidad fuerte, porque fue rodada en diferentes países e idiomas y trata un tema transnacional, mientras que *El laberinto del fauno* sólo fue rodada en España y en solo la lengua española. Por lo tanto, se puede decir que tiene una transnacionalidad débil. Además se puede distinguir tres posibles vías de trabajo con las películas desde la perspectiva de los estudios transnacionales:

- Las películas que están centradas en las dificultades para enmarcar las relaciones culturales y económicas dentro de los límites tradicionales de lo nacional;
- Las películas que incluyen el análisis de lo transnacional como fenómeno regional, con la pregunta de si se puede hablar de un cine chino supranacional o de un cine paneuropeo;
- Las películas poscoloniales del exilio y la diáspora, que construyen su propia identidad nacional como alternativa a la cultura eurocéntrica dominante.

(Higbee y Lim, 2010: 9)

Entonces, no es sorprendente que los estudios transnacionales con cierta frecuencia se hayan utilizado para analizar la presencia de la *road movie* dentro de las diversas cinematografías nacionales. Burkhard Pohl anota que anteriormente la *road movie* fue más bien el dominio de unos pocos autores transnacionales muy grandes, pero ahora innumerables películas se pueden considerar una película de carretera (2007: 55). Además, estas películas “no solamente se extienden por territorios topográficos, sino que expanden también la construcción simbólica y social del espacio fílmico” (Pohl, 2007: 55). También enfatiza Pohl que en los años noventa, la dimensión transnacional de la *road movie*



adquiere un significado diferente que antes, ya que su conjunto de convenciones ahora son utilizadas, a menudo por jóvenes directores, para desafiar las actitudes tradicionales hacia la etnia, la familia, la nacionalidad, la sexualidad y otros aspectos de la vida cotidiana (2007:65). En otras palabras, la transnacionalidad en el cine se puede entender desde diferentes prismas o a diferentes niveles, como, por ejemplo, la producción, la creación o la representación cultural.

## Sororidad

La fraternidad es un concepto que abarcaría a mujeres y hombres y abarcaría la cultura de la sororidad. Por su parte, la sororidad es un pacto político de género entre mujeres que se reconocen como interlocutoras. No hay jerarquía, sino un reconocimiento de la autoridad de cada una. Está basado en el principio de la equivalencia humana, igual valor entre todas las personas porque si tu valor es disminuido por efecto de género, también es disminuido el género en sí (Lagarde, 2009: 3).

El feminismo es una práctica política, o conjunto de prácticas, con su propia historia y formas de organización, con sus propios cuerpos de teoría construidos en y a través de la organización de la historia (Kuhn, 1994: 3). Se puede considerar a veces la sororidad en el discurso feminista como un ideal metafórico y otras como una metáfora de la realidad de las relaciones entre mujeres (Lugones y Alaka Rosezelle 1995: 135).

Según Julia Cabrera Campoy las mujeres en el cine se han vuelto sistemáticamente invisibles, están subrepresentadas tanto detrás de las cámaras como en la representación en pantalla y han sido objetivadas y retratadas como seres pasivas (2017: 446). Según la misma autora, se ha afirmado que el cine es un dispositivo (re)productivo de imaginarios sociales, incluido el patriarcado y es por eso que, casi desde el comienzo de la historia del cine, hay películas que exigen la igualdad entre hombres y mujeres o, al menos, que destacan la desigualdad existente (2017: 447). Además, Cabrera Campoy menciona que la tendencia principal en el cine es que los personajes femeninos no se relacionen entre sí o que se relacionan solo en referencia a los hombres (2017: 452). Esto conecta con el *Bechdel test*, mencionado en la introducción. Así pues, uno de los elementos claves de la sororidad radica en la atención a las relaciones de igual a igual establecidas entre mujeres.

Se puede mostrar la sororidad en el cine con, por ejemplo, el ámbito de la presentación. En otras palabras, quiénes protagonizan esas historias, porque cada vez hay más películas y series con mujeres "*kickasses*" en papeles principales. Tienen su propia voz, ideología y pensamientos y son independientes de los hombres o ni siquiera hay personajes masculinos significativos (de Souza Machado, 2019: 80). Eso significa que cada vez hay más películas que pasan el *Bechdel test*. También las historias mostradas, los temas, y el discurso pertenecen al ámbito de la presentación. Según Gómez Beltrán, el tema de la sororidad aparece con frecuencia en el cine que representa a mujeres lesbianas como sujetos empoderados (2017: 30).



## Análisis comparativo de *Hola, ¿estás sola?* y *Qué tan lejos*

En este capítulo, el análisis de las películas será central y se describirán y compararán secuencias concretas de ambas películas.

### *Hola, ¿estás sola?*

En la película española vemos a Trini y Niña quienes hacen un viaje por España. Las chicas viajan desde Valladolid, a Málaga, a Madrid y al sur. Viajan por tren y por camión, aunque no se muestra cómo viajan desde Málaga a Madrid. Sin embargo, podemos caracterizar la película como una *road movie* por su desarrollo en el camino. Un fragmento concreto en que vemos el viaje, es cuando Trini y Niña quieren ir a Málaga desde Valladolid, pero descubren en la estación de tren que los boletos son bastante caros (00:11,08-00:13,29). Las chicas no tienen un coche, y el fragmento muestra cómo las chicas abren un coche sin llave, como si lo robaran. Sin embargo, ellas no robaron el coche, solo lo usaron como un asiento durante el viaje en tren, porque el coche está siendo transportado por el tren.



(00:11,25)

Con este fragmento, vemos que la película es una *road movie*, en una manera estadounidense. La película incluso se parece a la película hollywoodense *Thelma & Louise*, en la que los dos personajes principales también llevan a cabo actividades criminales. Sin embargo, la película de carretera típica en los EE.UU. es conocida por un coche convertible en lo que los protagonistas conducen por el paisaje americano. Trini y Niña siguen este estándar americano en su propio estilo, quizás se puede llamarlo un estilo español. En *Hola, ¿estás sola?* se usa el coche en el fragmento mencionado para reflejar sobre su historia y la falta de una madre durante el viaje hasta Málaga: con esto ya se da una idea de la sororidad entre las chicas.

Seguimos con la transnacionalidad en *Hola, ¿estás sola?*. Burkhard Pohl describe que la convención narrativa de la *road movie* se aprovecha para introducir otras nacionalidades y etnias como elementos de una interacción transnacional (2007: 61). *Hola, ¿estás sola?* es completamente española, excepto por el papel de Olaf, un inmigrante laboral ruso. Sin embargo, la película española sí muestra las diferencias entre las distintas regiones por las que transitan las protagonistas: el espectador ve primero Valladolid, una ciudad de provincias, luego el sur de España con las palmeras que ya se menciona en el comienzo de la película y también ve la gran ciudad, Madrid. Según Lie, se puede distinguir entre una transnacionalidad 'fuerte' o más bien 'débil', dependiendo de la aparición de aspectos transnacionales en distintos niveles de la obra, como producción, recepción, historia, elenco, distribución etc. (2016: 24-25). Por el personaje de Olaf, podemos hablar sobre una transnacionalidad mediocre: aunque *Hola, ¿estás sola?* es completamente española en caso de la producción, recepción y distribución, la historia y el elenco sí tienen una transnacionalidad fuerte, gracias al papel de Olaf.

Al comienzo de la película, un presagio musical inteligente vincula sutilmente al migrante económico: una canción rusa comienza precisamente cuando Niña cierra la puerta del apartamento de su padre y la acompaña mientras deambula por Valladolid. La película también termina con una canción rusa. Cuando Niña encuentra a Olaf en una discoteca en Madrid, lo lleva a casa. Inicialmente, no habla nada de español, y las dos mujeres lo tratan como si fuese un objeto exótico de consumo (Martín Márquez, 2017: 262). En medio de la noche, cuando Niña despierta a Trini porque quiere compartir la cama con Olaf, sigue la siguiente conversación:

*Niña:* Trini levanta, ¡Trini levanta! ¡Trini!

(Trini se levanta y ve a Olaf)

*Trini:* Hostia, ¿de dónde has sacado este San José?

*Niña:* Me parece que es ruso.

*Trini:* Parece de un belén.

*Olaf:* "habla ruso"

*Trini:* Me gusta.

(00:29,23-00:29,44)

En esta secuencia está muy claro que a Trini le gusta Olaf porque es ruso. El exotismo se describe como algo que "tal vez responda a una necesidad de enunciar el papel simbólico que tiene la otredad para definir nuestra propia otredad" (Weisz, 2015). Además, según Martín Márquez, "Olaf's linguistic isolation results in a radical decontextualization of his character, the film does begin to problematize that decontextualization by implying that Olaf's character will always manage to escape the imperialist/Orientalist clichés according to which he tends to be delimited" (2017: 264).

En el caso de la sororidad en la película española, esta ciertamente está presente. Trini y Niña son dos mujeres jóvenes, quienes juntas descubren a sí mismas y el mundo que las rodea. La palabra clave aquí es 'juntas', porque las chicas lo hacen casi todo juntas: emprenden un viaje para hacerse ricas, se quejan sobre la falta de una madre, incluso comparten un chico. Sobre el último escribió Julia Cabrera Campoy que las discusiones entre Trini y La Niña no conducen a la división, es solo otra forma de comunicarse. Su amistad o sororidad llega tan lejos que comparten todo, incluso el chico que les gusta, en lugar de luchar por él (2017: 452).

Aunque Trini y Niña discuten múltiples veces en la película, como Colmeiro también describe: "Trini y la Niña, inseparables y continuamente en conflicto, son dos personajes pícaros bien desarrollados y entrañables en sus defectos" (2000: 141), la película explora el desarrollo de una amistad incondicional entre las dos jóvenes (Martínez-Carazo, 2002: 78). Además, en *Hola, ¿estás sola?* la amistad femenina pasa a ocupar el lugar central de la afectividad para Trini y Niña, para ser estable, en contraste con las otras relaciones familiares y amorosas en la historia: "el padre se deja atrás, la búsqueda de la madre acaba en fracaso y las relaciones de pareja se rigen por el principio de la atracción sexual" (Martínez-Carazo, 2002: 88). También menciona Martínez-Carazo que la amistad está levantada sobre contradicciones y enfrentamientos, y que se asienta sobre las bases de la negociación, la improvisación y la capacidad de adaptación. El viaje por la carretera y el perpetuo movimiento emergen como sustrato idóneo para esta compleja red de sentimientos (2002: 89).

Además, Brooksbank Jones señala: "Unlike Thelma and Louise they [Trini y Niña] do not precipitate themselves from a male world in which they have no place. Instead the narrative is grounded in an acceptance of otherness (whether linguistic, cultural or generic) on its own terms, as part of identity, and without sacrificing solidarity" (1997: 158). Martínez-Carazo, refiriéndose a la película española, dice que Trini y Niña son "personajes sin proyecto de vida, triviales en el sentido



literal del término, subvierten la visión tradicional de los roles femeninos construida por Hollywood y se erigen en agentes de un ‘discurso femenino’ atípico” (2002: 79).

Al lado de los conceptos mencionados anteriores que están presentes en la película, también hay muchos aspectos feministas: a Mariló, la madre de Niña, le fue permitido divorciarse del padre de Niña y dejarla con su exmarido. También Niña decide sin condicionantes el ritmo de sus relaciones sexuales, se enfrenta al trabajo como una situación transitoria y se mueve con total libertad por un terreno desprovisto de obstáculos (Martínez-Carazo, 2002: 84). En la secuencia inicial de *Hola, ¿estás sola?* (00:00,00-00:01,15)

vemos esta libertad sexual cuando Niña aparece con su amante en casa de su padre y el los descubre. Según Martínez-Carazo, es un “desafío de nuevo no combativo porque el principio de la autoridad paterna no es operante” (2002: 90).



(00:00,50)

En conclusión, *Hola, ¿estás sola?* es una *road movie* española por sus características típicas de carretera: Trini y Niña viajan por varios medios de transporte y se conocen mejor a sí mismas durante el viaje. También hay aspectos transnacionales en la película: Olaf, el inmigrante laboral ruso, tiene un papel importante para las dos chicas y también se puede ver lo transnacional en los turistas en Málaga o en los varios lugares de España por los que transitan las protagonistas. Trini y Niña son verdaderas amigas y la sororidad es un tema sustancial de la película. Asimismo, vemos a aspectos feministas, como Mariló que no asumió la custodia de su hija.

### *Qué tan lejos*

En *Qué tan lejos*, se trata de dos mujeres jóvenes, Esperanza y Tristeza, quienes viajan por Ecuador. Las chicas dependen una de la otra cuando su viaje en autobús se detiene en el camino por una huelga nacional, y juntas tienen que buscar una manera nueva para ir a Cuenca. Finalmente llegan a Cuenca de varias maneras: en la parte trasera de un jeep, a pie, en motocicleta, en automóvil y en autobús. Según Verena Berger, las *road movies* hollywoodenses escasamente encuentran equivalentes en las latinoamericanas: destacan por su variedad de medios de transporte. Vemos esto no solo en la película ecuatoriana, sino también en *Hola, ¿estás sola?*. Asimismo, las representaciones fílmicas del movimiento nómada abundan en las *road movies* latinoamericanas (Berger, 2016: 171), como se puede ver en *Qué tan lejos*. Sin embargo, según Carolina Rueda la película ecuatoriana incorpora muchas de las características del género clásico de *road movie* (las protagonistas tienen una razón para hacer el viaje, cambian y aprenden sobre sí mismas), además de incluir realidades específicas y preocupaciones de naturaleza sociopolítica que no se ven a menudo en las películas de carretera clásicas (2016: 138).

Un fragmento en el que se puede ver el viaje por Ecuador es cuando Esperanza y Tristeza están haciendo autostop en la parte de atrás de un jeep y conducen por diferentes paisajes del país

(00:24,23-00:28,27). En esta secuencia, vemos que las chicas evolucionan juntas: primero están muy separadas en el coche, luego se sientan juntas y duermen en el hombro de la otra. *Qué tan lejos* se



(00:27,40)

puede considerar una *road movie*, según Marcelo Báez, porque cada parada no sólo es para comer o descansar, como sucede en la contraparte americana *Thelma & Louise*. Cada tramo presenta a los personajes reflexionando sobre lo que les rodea y en todo momento hay un comentario sobre lo nacional. “Una película de carretera norteamericana jamás incorporaría observaciones sobre lo que es ser nacido en EE.UU” (2018: 23).

*Qué tan lejos* tiene múltiples aspectos transnacionales. Quizás lo más importante es el hecho de que las protagonistas, Esperanza y Tristeza, vengan de diferentes países: España y Ecuador. La película está ambientada en Ecuador, y por el papel de la turista española, tiene la historia de *Qué tan lejos* perspectivas de dos culturas. La cultura española es descrita por un taxista ecuatoriano, cuando la española Esperanza llegó en un taxi desde su hotel en Quito. Surge una discusión entre ella y el taxista que muestra su profundo resentimiento hacia España. Su hostilidad fuertemente expresada incluso se remonta a la conquista del nuevo mundo por los españoles y sugiere su amargura por lo que él considera una forma eterna de colonización. Cuando Esperanza se niega a pagar el viaje en taxi increíblemente caro, el conductor la ataca verbalmente:

*Esperanza:* Bueno... ¡Vaya robo tío!

*Taxista:* ¿Cómo dice? ¿Robo? Robo es lo que le pagan allá a mi hermano por recoger brócoli todo el año. Bien decía mi tío que hay que tener cuidado con ustedes los españoles. Ya se llevaron pues todo el tesoro de los Incas. Y ahora vienen hechos los “muy muy”. ¡Ahí nos vemos!

(Parte del fragmento de 00:03,38-00:05,06)

En este fragmento se hace evidente la aversión de este hombre ecuatoriano hacia los españoles. Luego, cuando Esperanza y Tristeza se conocen, tienen una conversación sobre el Plan Colombia. Este plan es la razón por la huelga y para que el viaje en autobús se detenga en el camino. La nueva política del Plan Colombia significará una mayor intervención de Estados Unidos en Ecuador. Tristeza revela su antipatía, no por el país vecino, sino por las políticas de intervención de EE.UU. en América Latina (00:19,31-00:21,00). Carolina Rueda escribe que esto enfatiza la personalidad conflictiva de Tristeza y le muestra al espectador que, sobre todo, esta es una película itinerante sobre la mujer ecuatoriana, sus circunstancias actuales y la dinámica de su viaje a Cuenca en compañía de la turista española (2016: 142-143).

Más tarde, Tristeza conduce con un chico ecuatoriano en su moto. Cuando se despiden, otro chico viene y habla *quechua* con él, una lengua que deriva del Imperio Inca. Tristeza, aunque es ecuatoriana también, no habla ese idioma. Además, el exotismo se puede ver en esta secuencia: el chico en la moto está inicialmente muy interesado en Tristeza, porque piensa que ella no es ecuatoriana (00:47,54-00:48,45). Cuando descubre que ella no es una gringa, pierde su interés.

Como *Hola, ¿estás sola?*, la película ecuatoriana tiene también dos mujeres jóvenes como protagonistas. Por tanto, se puede hablar sobre sororidad en esta película también. Esperanza y Tristeza son mujeres muy diferentes y se hacen mejores amigas a medida que avanza la película,



cuando están descubriendo sus diferencias ideológicas. José García Sánchez escribe sobre ambas protagonistas que se rinden a la complicidad de su amistad, ya que se produce un proceso de proximidad y conocimiento mutuo hasta el final de la cinta (2012: 10). Sin embargo, Esperanza y Tristeza también tienen una discusión, cuando la española habla sobre todo lo que es bueno en Ecuador. Tristeza, por otro lado, cree que Ecuador tiene bastantes problemas y le molesta la forma en que Esperanza ve su país (00:31,17-00:32,00).

No obstante, se puede ver que las chicas se están haciendo amigas en el fragmento en el que Tristeza de repente tiene la regla (00:32,40-00:34,07) y Esperanza tiene toallas sanitarias para ella. Cuando Tristeza le agradece por esto, Esperanza dice “De nada, hombre, que para eso estamos las amigas, ¿no?”

El personaje de Tristeza, cuyo nombre en realidad es Teresa, esconde su nombre real hasta el final de la película, revelando su verdadera identidad a Esperanza. En este momento se puede ver que las chicas son amigas verdaderas y no solo compañeras de viaje.

La película sobre las dos mujeres viajando juntas, se puede ver como feminista. Elena Santos escribe que “dentro del codificado universo de la *road movie*, la opción de escoger a dos mujeres como heroínas supone, por parte de Hermida, la decantación por la alternativa feminista de subgénero” (2007: 161). Otro aspecto que se puede ver como feminista, es una cierta libertad sexual: Tristeza habla sobre su novio Daniel, quien va a casarse con otra mujer, pero Tristeza está convencida de que este matrimonio no es lo que Daniel quiere. En cualquier caso, Tristeza no quiere casarse con Daniel, como ella explica en el fragmento siguiente cuando Jesús le pregunta si Tristeza piensa que Daniel debería casarse con ella:



(00:45,20)

*Tristeza:* ¿Casarse? No, nada que ver. Yo lo que creo es que él no debería casarse con nadie.

*Jesús:* Complicado está.

*Esperanza:* Lo mismo digo.

(...sonido en el fondo de una telenovela...)

*Jesús:* Pero ¿qué mismo quieres vos con el man?

*Tristeza:* Yo quiero ... estar con el man pero en plan fresco nomás. O sea ... salir con el man, viajar, estar con él.

*Jesús:* ¿Tirar con él?

*Tristeza:* También, pero eso no es lo más importante.

(00:43,03-00:43,54).

Lo más importante para Tristeza es que desea contribuir a la ruptura de los principios tradicionales de la clase media que rechaza. Mientras ella explica esta situación a Esperanza y Jesús en el café de una pequeña ciudad, la vendedora del café está viendo a una telenovela típica latinoamericana en la que se tienden a reafirmar los roles tradicionales de hombres y mujeres en la sociedad. En la película ecuatoriana Tristeza se representa como alguien con convicciones feministas, alguien a quien no le gustan los roles tradicionales y desea una libertad sexual.

*Qué tan lejos* es una película de carretera típicamente latinoamericana: se destaca por su alternancia de los modos y medios de transportes y cómo se desarrollan las protagonistas a lo largo de la historia. Además, la película tiene una transnacionalidad fuerte, porque las diferentes culturas son tratadas fuera de Ecuador, al igual que las diferentes culturas dentro del país. En caso de la sororidad,



vemos como Esperanza y Tristeza, aunque sean chicas diferentes, construyen una amistad. Comparten sus opiniones sobre relaciones sentimentales y hablan de temas íntimos como la regla, lo que muestra también un aspecto feminista de la película.

### Similitudes y diferencias

*Hola, ¿estás sola?* y *Qué tan lejos* son películas de carretera y ambas son descritas como películas al estilo hollywoodense de *Thelma & Louise* (García Ochoa, 2016: 83 y Rueda, 2016: 145). No obstante, las *road movies* hispánicas se distinguen de las norteamericanas en que no son solo películas sobre personas que conducen un vehículo, sino que se enfocan en un viaje, independientemente del medio de transporte utilizado, y, en particular, en el impacto que ese viaje tiene en los viajeros. Ambas películas son similares en el caso que las protagonistas son mujeres jóvenes y hacen un viaje utilizando distintas maneras de transporte. Sin embargo, las *road movies* españolas y latinoamericanas también tienen aspectos diferentes: en las últimas se combinan la búsqueda de la identidad individual con la reflexión sobre la identidad nacional y la memoria entre tradición y modernidad, mientras que en las *road movies* españolas se observa la presencia cada vez más recurrente de los nuevos marginados, como inmigrantes, ancianos y enfermos. En el cine español se imita más al cine norteamericano que en el latinoamericano. También se ha mencionado que las *road movies* españolas son como imitaciones del cine norteamericano (García Ochoa, 2016: 83), mientras las latinoamericanas apenas se parecen a estas (Berger, 2016: 173).

En *Hola, ¿estás sola?* vemos de hecho un grupo marginado que regresa, es decir, el inmigrante laboral ruso, representado por Olaf. Sin embargo, en *Qué tan lejos* podemos ver a los indígenas de Ecuador, quienes también representan un grupo marginado. Por otra parte, solo vemos la reflexión sobre la identidad nacional y la memoria entre tradición y modernidad en la película ecuatoriana y no en la española, lo que sí confirma la teoría.

Con respecto a lo transnacional, *Qué tan lejos* tiene una transnacionalidad más fuerte que *Hola, ¿estás sola?* porque la película española solo se puede considerar transnacional en lo que concierne a la historia y el elenco, vinculado al papel de Olaf. En contrario, tenemos *Qué tan lejos*, en cual vemos también la cultura española, gracias a Esperanza. Sino también trata esta película ecuatoriana más aspectos transculturales, como el plan Colombia, sobre el que Tristeza revela su antipatía en cuanto a los Estados Unidos. Además, el taxista ecuatoriano explica cómo se siente acerca de los españoles, incluida la historia de colonización de España en Latinoamérica. Ambas películas muestran también el país dónde tiene lugar la película: en *Hola, ¿estás sola?* las diferencias entre las distintas regiones de España se muestran, y en *Qué tan lejos* podemos ver la diversidad cultural de Ecuador (los motoristas indígenas, el repetido mensaje “cuidese de los cuencanos”).

También con respecto a la producción, *Qué tan lejos* tiene una transnacionalidad más fuerte que *Hola, ¿estás sola?*. La última tiene un equipo de filmación nacional, mientras que la ecuatoriana tiene a Gervasio Iglesias como uno de los tres productores ejecutivos, quien es español. *Qué tan lejos* fue también coproducido por *Corporación Ecuador para Largo* y la empresa española *La Zanfoña*: la empresa ecuatoriana fue responsable del 75% de la película, mientras que *La Zanfoña* trabajó en el 25% restante (*Ministerio de Cultura y Deporte de España*). En caso de las lenguas habladas, *Hola, ¿estás sola?* tiene más variedad que *Qué tan lejos*: español, ruso e inglés contra español y quechua. Sin embargo, sí hay una clara diferencia en el número de países en los que se estrenaron las películas: *Hola, ¿estás sola?* solo se estrenó en España, (Vera et al., 2003: 177), mientras *Qué tan lejos* se lanzó entre otros en Ecuador, España, Brasil, Suiza, Francia, EE.UU., Italia, y Chile (El Universo, 2008).



Otro aspecto similar con respecto a lo transnacional reside en cómo los extranjeros son vistos como exóticos: en *Hola, ¿estás sola?* vemos a el ruso Olaf, sobre quien Martín Márquez dice que las dos mujeres lo tratan como si fuese un objeto exótico de consumo (2017: 262). Casi lo mismo sucede cuando Tristeza está en una moto con un chico ecuatoriano que inicialmente no sabe que Tristeza también es ecuatoriana. Cuando descubre que ella no es una gringa, y por tanto no es exótica, el chico ya no tiene interés en ella.

Las películas son, hasta cierto punto, similares en lo que respecta a la sororidad, aunque en *Hola, ¿estás sola?* las protagonistas ya son amigas, mientras en *Qué tan lejos* las mujeres se conocen al comienzo de su viaje. Trini y Niña discuten varias veces, mientras que Tristeza solo se molesta con Esperanza unas pocas veces. Esto puede deberse al hecho de que Trini y Niña sean más similares que las protagonistas en *Qué tan lejos*: Trini y Niña son más rebeldes y ambas crecieron sin la presencia de una madre. Carolina Rueda describe a Esperanza y Tristeza de la siguiente manera:

*Esperanza, the older of the two, is detached, unconcerned, and able to adjust to obstacles and unexpected events with enjoyment and curiosity. Unlike Esperanza, Tristeza is serious and complex. During the journey she discusses some of her country's social and political problems and also engages in heated arguments with her Spanish companion about fundamental differences between Spain and Latin America. (2016: 138-139)*

Una semejanza en caso de la sororidad es que tanto Trini y Niña, como Esperanza y Tristeza, comparten momentos íntimos entre ellas: Trini y Niña son muy abiertas en cuanto a la sexualidad, y en *Qué tan lejos* vemos a Esperanza y Tristeza que son muy abiertas entre sí en términos de sus períodos y sus relaciones sentimentales. Estas escenas fortalecen los lazos entre las mujeres jóvenes.

Sin embargo, en el caso de *Hola, ¿estás sola?* está claro que Trini y Niña vuelven juntas a Madrid al final de la película y por tanto se quedan juntas. En la película ecuatoriana es menos claro qué van a hacer Esperanza y Tristeza: no se sabe si las mujeres se quedan juntas o si sus caminos se separan. Sí está claro que han creado un vínculo estrecho durante su viaje, y lo mismo puede decirse de Trini y Niña, cuyo vínculo ha crecido a lo largo de la historia.

Finalmente, hay también similitudes en el aspecto feminista: ambas películas tratan sobre la libertad sexual, aunque en *Hola, ¿estás sola?* se puede ver esto más a menudo y más claramente. Asimismo, en ambas películas se puede ver un deseo de contribuir a la ruptura de los roles tradicionales de hombres y mujeres. El hecho de que las películas tratan cosas como la regla y la libertad sexual femenina es típico en películas con directoras, más proclives a reflejar experiencias femeninas. Trini y Niña se van para hacerse ricas, Niña deja a su novio en Valladolid, y Mariló no asumió la custodia de su hija. En *Qué tan lejos* Tristeza da claramente su opinión sobre casarse, cuando se habla sobre los principios tradicionales en Ecuador. Sin embargo, Trini deja claro al fin de la película que ella quiere ser madre, adoptando el rol tradicional, con el que ella no creció.

Tanto en *Hola, ¿estás sola?*, como en *Qué tan lejos*, vemos a dos mujeres que viajan respectivamente por España y Ecuador y que se desarrollan en términos de amistad, amor y sexualidad, y que se encuentran con diferentes personas en el camino que influyen en su viaje y sus objetivos.



## Conclusión y discusión

En el presente trabajo se han analizado dos películas: *Hola, ¿estás sola?* (Icíar Bollaín, 1995) y *Qué tan lejos* (Tania Hermida, 2006). Se han analizado estas películas mediante los conceptos del género cinematográfico de la *road movie*, la transnacionalidad y la sororidad. En la introducción se hipotetizó lo siguiente: ambas películas, *Hola, ¿estás sola?* y *Qué tan lejos*, son películas del género cinematográfico *road movie* derivado de la variante hollywoodense y exponen, hasta cierto punto, tanto los aspectos de la transnacionalidad, como la sororidad. Estos conceptos sí se muestran en ambas películas, aunque en algunos casos en diferentes maneras.

Tras el análisis del corpus han salido varias conclusiones. En primer lugar, se puede categorizar tanto *Hola, ¿estás sola?*, como *Qué tan lejos*, como películas de género cinematográfico *road movie* derivado de la variante hollywoodense. Ambas se pueden comparar con la hollywoodense *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), aunque las hispánicas tienen sus propias interpretaciones del género: se destacan por su alternancia de los modos y medios de transportes, donde viajar como polizones en un tren es notable en la película española, y viajar a pie en la ecuatoriana. Entonces, aunque el género se originó en Hollywood, los hispánicos le han dado su propio giro al género.

En segundo lugar, ambas películas tienen aspectos transnacionales. Sin embargo, *Qué tan lejos* tiene una transnacionalidad más fuerte que *Hola, ¿estás sola?*. La película española sí es transnacional en caso de elenco, por el papel de Olaf, un inmigrante laboral ruso. En *Qué tan lejos* vemos la transnacionalidad en las protagonistas: Esperanza es española y Tristeza es ecuatoriana. En ambas películas vemos el país dónde tiene lugar la película: en *Hola, ¿estás sola?* se muestran las diferencias entre las distintas regiones de España, y en *Qué tan lejos* podemos ver la diversidad cultural de Ecuador. En cuanto a las lenguas que se hablan en las películas, la española tiene una transnacionalidad más fuerte que *Qué tan lejos* (tres lenguas contra dos). Otro aspecto similar es cómo los extranjeros son vistos como exóticos: tanto el ruso Olaf, como Tristeza cuando se piensa que ella es gringa.

La parte por la cual *Qué tan lejos* trasciende a *Hola, ¿estás sola?* en caso de lo transnacional, se debe a la producción y el lanzamiento. *Hola, ¿estás sola?* tiene un equipo de filmación nacional, mientras que *Qué tan lejos* fue coproducido por Ecuador y España (75% versus 25% respectivamente). Además, hay una clara diferencia en el número de países en los que se estrenaron las películas: *Hola, ¿estás sola?* solo se estrenó en España, mientras *Qué tan lejos* se lanzó en múltiples países por todo el mundo.

En último lugar, hay una similitud en cuanto a la sororidad. Las películas, que ambas tratan de dos mujeres jóvenes como protagonistas, muestran la idea de la *sisterhood*: aunque las chicas difieren en algunos aspectos y algunas veces discuten, su vínculo es fuerte y comparten momentos importantes entre ellas. En ambas películas las chicas son abiertas con respecto a las relaciones sentimentales: Trini y Niña comparten sus sentimientos sobre la ausencia de una madre en sus vidas, y Tristeza está abierta a Esperanza sobre los motivos que le llevan a Cuenca. Aunque hay diferencias entre las historias en cuanto a los orígenes de las chicas (Trini y Niña son ambas españolas de la misma ciudad, mientras que Esperanza y Tristeza tienen orígenes diferentes) y la forma en que se crea la amistad (Trini y Niña ya son amigas, Esperanza y Tristeza se conocen durante su viaje), la sororidad está claramente presente en ambas películas. Además, se muestra esta sororidad en aspectos feministas en ambas películas: desde una libertad sexual para mujeres en *Hola, ¿estás sola?*, hasta una escena sobre la regla en *Qué tan lejos*.



Respondiendo a la pregunta de investigación, se puede decir que todos los tres aspectos están, hasta cierto punto, presentes en las dos películas. Ambas son *road movies*, un género cinematográfico hollywoodense. Sin embargo, las películas hispánicas han dado sus propias interpretaciones a este género. En el caso de lo transnacional, se puede concluir que *Qué tan lejos* tiene una transnacionalidad más fuerte que *Hola, ¿estás sola?*. Esto es debido a las papeles de Olaf en la película española y Esperanza en la película ecuatoriana, sino también a las lenguas habladas, y el lanzamiento de las películas en solo uno o en múltiples países. Por fin, la sororidad está claramente presente en ambas películas, por que tratan mujeres jóvenes que construyen un fuerte vínculo a lo largo de la historia y comparten juntas momentos importantes.

Después de ver las películas, se puede concluir que ambas han pasado el *Bechdel test*. Está claro que hay al menos dos mujeres nombradas en ambas películas y que hablan entre sí. También ha quedado claro que Trini y Niña, así como Esperanza y Tristeza, hablan de algo más que un hombre: por ejemplo Trini y Niña hablan sobre adónde se van y cómo van a hacerse ricas, mientras Esperanza y Tristeza hablan sobre problemas sociopolíticos como el Plan Colombia.

El presente trabajo se ha limitado a la comparación de dos películas, debido a la restricción del número de palabras. A pesar de esto, futuras investigaciones podrían añadir más películas o más conceptos para escudriñar. Futuras investigaciones se podrían centrar en solo uno de los conceptos tratados, para saber más sobre esto. Este estudio trató brevemente los aspectos feministas en las películas, los cuales podrían ser más relevantes. Aún se podría debatir e investigar más sobre las diferentes épocas en las que tienen lugar las películas para obtener una clara imagen de las diferencias allí. Por último, se podría comparar una de las películas analizadas con la hollywoodense *Thelma & Louise*, porque ya se ha mencionado en algunos estudios, pero aún no se ha dedicado un estudio completo a esto.

En retrospectiva, las dos películas han surgido como comparables para este trabajo. Sin embargo, otra investigación se podría centrar en películas de las mismas directoras, de los mismos países o de la misma época.



## Bibliografía

Agarwal, Apoorv, et al. "Key female characters in film have more to talk about besides men: Automating the Bechdel test." *Proceedings of the 2015 Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics: Human Language Technologies*, 2015: 830-840.

Báez, Marcelo. "Y tu mamá también de Alfonso Cuarón y *Qué tan lejos* de Tania Hermida: dos españolas en la re-conquista fallida" *Fuera de Campo*, Vol. 2, No. 1, 2018: 10-39.

Berger, Verena. "Travelling Cinema – La road movie latinoamericana en el contexto global". *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Ed. Robin Lefere y Nadia Lie. Brill Rodopi, Leiden, 2016: 157-178.

Brooksbank Jones, Anny. *Women in Contemporary Spain*. Manchester University Press, 1997.

Cabrera Campoy, Julia. "Is it necessary to be a feminist to make feminist cinema? Iciar Bollaín and her cinematographic representation of gender." *Investigaciones Feministas 8.2.*, 2017: 445-456.

Cohan, Steven, e Ina Rae Hark, ed. *The road movie book*. Psychology Press, 1997.

Colmeiro, José F. "Iciar Bollaín: *Hola, ¿estás sola?*", 2000: 140-141.

El Universo. '*Qué tan lejos*', *filme nacional a Suiza y Malasia*. 2008, 28 de noviembre. Consultado el 19 de mayo 2020, de <https://www.eluniverso.com/2008/11/28/0001/260/AA195D3BB8FF43DA96884DCA8AEB2E7C.html>

Ezra, Elizabeth y Terry Rowden. "General introduction: what is transnational cinema?" *Transnational cinema: the film reader*. Routledge, New York, 2006: 1-12.

García Ochoa, Santiago. "La "road movie" como modelo transnacional y su presencia en el cine español: marco metodológico y principales aportaciones." *Boletín de arte 37*, 2016: 79-88.

García Sánchez, José M. "*Qué tan lejos, Sin dejar huella: Corolarios transculturizadores hispanos de las «road movies»*." *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación 8*, 2012: 1-14.

Garibotto, Verónica y Jorge Pérez. *The Latin American road movie*. Palgrave Macmillan, New York, 2016.

Gómez Beltrán, Iván. "El sujeto lésbico en el cine español dirigido por mujeres: el caso de *Marta Balletbó-Coll: Costa Brava* (1995) y *Sévigé* (2004)." *Asparkia: investigació feminista 31*, 2017: 29-46.

Higbee, Will, y Song Hwee Lim. "Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies." *Transnational cinemas 1.1.*, 2010: 7-21.

Induráin Eraso, Carmen. "Riding on Divergent but Similar Roads: Airbag or the Spanish Experience of the American Road Movie". *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, vol. 13, 2005: 107-121.

Kuhn, Annette. *Women's pictures: Feminism and cinema*. Verso, 1994.



Lagarde, Marcela. "La política feminista de la sororidad" *Mujeres en Red, el periódico feminista*, 2009.

Lie, Nadia. "Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto". *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Ed. Robin Lefere y Nadia Lie. Brill Rodopi, Leiden, 2016: 17-35.

Lugones, María, y Pat Alaka Rosezelle. "Sisterhood and friendship as feminist models." *Feminism and community*, 1995: 135-145.

Martín Márquez, Susan. "A World of Difference in Home-Making: The Films of Iciar Bollaín". *Women's Narrative and Film in 20th Century Spain*. Routledge, 2017: 256-272.

Martínez-Carazo, Cristina. "Hola ¿estás sola? De Iciar Bollaín: otro discurso, otra estética." *Letras Femeninas* 28.2., 2002: 77-94.

Ministerio de Cultura y Deporte de España. "Qué tan lejos" (PDF). Consultado el 19 de mayo, 2019.

Orgeron, Devin. *Road Movies: From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*. Palgrave Macmillan, New York, 2008.

Pérez, Jorge. *Cultural Roundabouts: Spanish Film and Novel on the Road*. Bucknell University Press, Lewisburg, 2011.

Pohl, Burkhard. "Rutas transnacionales: la road movie en el cine español." *Hispanic Research Journal* 8.1., 2007: 53-68.

Rueda, Carolina. "Tania Hermida's *Qué tan lejos*: Bending Conventions on the Road to Cuenca." *The Latin American Road Movie*. Palgrave Macmillan, New York, 2016: 137-153.

Santos, Elena. "Qué tan lejos." *Guaraguao*, 11.26, 2007: 159-163.

de Souza Machado, Sandra. "Mujeres cineastas engendran nuevos roles modelo en la producción audiovisual." *Hachetepé. Revista científica de Educación y Comunicación* 18, 2019: 79-90.

Vera, Cecilia, et al. *Cómo Hacer Cine. 3, "Hola, ¿estás sola?" De Iciar Bollaín*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2003.

Weisz, Gabriel. *Tinta del exotismo: literatura de la otredad*. Fondo de Cultura Económica, 2015.

