

## ***Hola, estás sola?* y *La boda de Rosa* de Icíar Bollaín o el éxito del imaginario neoliberal**

**Irene Domingo**

University of Saint Thomas

**Resumen:** Este artículo analiza dos películas de la directora Icíar Bollaín: su ópera prima *Hola, estás sola?* (1995) y su penúltima obra *La boda de Rosa* (2020). El examen de ambas ilumina transformaciones socioculturales de relevancia ideológica en el contexto español peninsular más reciente. Gracias al estudio audiovisual e ideológico de los dos largometrajes se observa que, aunque en un principio ambas parecen elaborar una crítica contra el sistema patriarcal neoliberal, tras un examen detenido solo la primera realiza este ataque con efectividad. En el texto explicaré cómo, a través de la representación de la “comunidad de elección” (*community of choice* de Marilyn Friedman) construida por sus dos protagonistas, *Hola, estás sola?* elabora un fuerte alegato feminista y anticapitalista. Analizaré también de qué manera *La boda de Rosa*, aunque expone con Rosa el impacto que la crisis de los cuidados actual tiene en las mujeres especialmente, propone una solución que termina sancionando el sistema y la ideología neoliberal patriarcal. Su idealizado y acrítico retrato de la protagonista como *homo œconomicus* productivo y creativo nos habla, sobre todo al contrastarlo con la amistad de las protagonistas de la ópera prima, del éxito del imaginario neoliberal.

**Key Words:** amistad, trabajo, familia, “comunidad de elección,” “realismo capitalista.”

## Introducción

Iciar Bollaín (1967) probablemente no necesite una presentación hoy en día. Es una de las directoras de cine más aclamadas y premiadas en España y, gracias a sus coproducciones internacionales, también más allá del ámbito nacional. Bollaín comenzó su carrera en el cine como actriz en 1983 con *El Sur* de Víctor Erice y como directora de su primer largometraje, en 1995 con *Hola, estás sola?*.<sup>1</sup> Esta película la situó, junto con Chus Guitérrez, Gracia Querejeta y Helena Taberna, dentro del grupo creciente de mujeres que en los noventa contribuyeron con sus debuts a renovar el cine español (Camí-Vela 13-15). Desde entonces Bollaín ha rodado diez largometrajes: *Flores de otro mundo* (1999), *Te doy mis ojos* (2003), *Mataharis* (2007), *También la lluvia* (2010), *Katmandú, un espejo en el cielo* (2011), *En tierra extraña* (2014), *El olivo* (2016), *Yuli* (2018), *La boda de Rosa* (2020) y *Maixabel* (2021). En este artículo me centraré en el estudio de dos de ellos: *Hola, estás sola?* y *La boda de Rosa* porque estos guardan sorprendentes puntos en común y, a la vez, diferencias iluminadoras.<sup>2</sup> A modo de introducción y antes de pasar al análisis de cada uno de los filmes, en las páginas siguientes expondré sus semejanzas y disparidades para señalar la pertinencia del posterior estudio de ambos.

*Hola, estás sola?* narra la historia de Niña (Silke), una joven veinteañera que abandona el hogar paterno y se refugia brevemente en el de su amiga Trini (Candela Peña) hasta que ambas deciden alejarse de Valladolid en busca de riqueza, pero sin un plan concreto: “a prosperar [...] a hacernos ricas” (00:08:40-00:08:42), le explica Trini al novio de aquella (Daniel Guzmán). Aunque en términos del guión este sea el objetivo principal y la fuerza que mueve a las protagonistas a salir de la ciudad de provincias donde viven, simbólicamente su viaje se configura como un camino de indagación en las relaciones interpersonales, ante todo la de la amistad. Por su parte, *La boda de Rosa* se organiza también en torno al alejamiento del centro urbano conocido de su única protagonista, Rosa (también interpretada por Candela Peña), una madre soltera de aproximadamente cuarenta años. Un día, abrumada por la gran cantidad de trabajo mal remunerado y no remunerado que realiza, Rosa decide mudarse de Valencia a Benicàssim, donde se casa consigo misma en una boda íntima pero pública con la que desea señalar el inicio de una nueva etapa en su vida. Esta etapa implicará la apertura de su propio negocio y la priorización de sus necesidades.

Algunas de las similitudes entre ambas son obvias. Además del motivo del alejamiento de una ciudad, el retrato de protagonistas mujeres y la atención a su crecimiento personal, la elección de Candela Peña como protagonista (el personaje de Rosa podría entenderse, de hecho, como una especie de Trini veinte años mayor) conecta la ópera prima de Bollaín con su penúltima película más que con cualquier otra. Otras afinidades, quizá menos evidentes en los resúmenes, refuerzan este vínculo. Las dos películas son comedias realistas y vitalistas con toques dramáticos que fueron muy bien recibidas por la audiencia y la crítica cuando se estrenaron (Sánchez Noriega 201, 367).<sup>3</sup> Comparten, además, el juego de despiste que la directora realiza con los títulos elegidos. En la primera, Bollaín escogió la ordinaria pregunta de ligar: “¡Hola! ¿Estás sola?,” a pesar de que nadie les hace esta pregunta, ni a Trini, ni a Niña —al revés, es Niña quien se la hace a Pepe (Alex Angulo), futuro novio de Trini— y de que las relaciones románticas no son el centro temático de la cinta.<sup>4</sup> Con el título de la segunda, la directora incita a la audiencia a pensar en una boda tradicional, pero Rosa ni desea, ni acaba teniendo una boda al uso, ya que se casa consigo misma. Por tanto, tampoco en este caso el centro temático de la película es de naturaleza romántica.<sup>5</sup> En *Hola, estás sola?* la amistad entre las dos mujeres es el eje temático del argumento, mientras que en *La boda de Rosa* las relaciones, especialmente la de amistad, quedan relegadas a un segundo plano para subrayar la independencia de su protagonista. A pesar de esto, y a pesar de que en esta segunda la

1. Al citar la ópera prima mantengo la ortografía original.

2. Mientras que se han publicado gran cantidad de trabajos acerca de la primera, la crítica con respecto a la segunda es bastante más escasa. No existe ningún estudio que establezca un contraste detallado entre ambas.

3. El libro de José Luis Sánchez Noriega recoge de manera resumida algunas de estas reseñas (201, 367-68). Una de ellas es la de Óskar Belategui, quien nota cómo la penúltima película de Bollaín “recupera la frescura y el humor de su ópera prima.”

4. Jo Evans analiza la subversión de género en este y otros de los títulos de las primeras películas de Bollaín (253).

5. Ceremonias como la que prepara Rosa, nos explica Mentxu Segura Díez, tienen un nombre: “auto matrimonios” o “solo weddings,” están extendidas en Japón y, desde 2011, también han tenido lugar en España en ocasiones (126).

familia supone en un principio una carga para Rosa, al final esta familia gana una posición central e indispensable en el universo emotivo de la protagonista, también fuertemente organizado en torno al trabajo, razón y fin último de su cambio de vida.

Asimismo, las películas se diferencian en dos aspectos más, vinculados entre sí y de relevancia para mi análisis. El primero de ellos se refiere a su contenido ideológico. La ópera prima demuestra una “absoluta despreocupación política” (Martínez-Carazo 83), o al menos así lo parece inicialmente. *La boda de Rosa*, por su parte, hace una radiografía más explícita de la precarización de la situación de la mujer, especialmente en el ámbito de los cuidados. Por ello, esta segunda se alinearía más claramente con el resto de la producción de la directora, asociado mayoritariamente al cine social-realista, a la creación de conciencia y al cambio social (Santaolalla 14, 5).<sup>6</sup> A pesar de ello, tras un análisis más detenido, es la primera la que exhibe un mensaje más progresista en su retrato de la juventud de los noventa, mientras que la segunda se torna menos crítica de lo que en un principio parecía. El rechazo al sistema patriarcal capitalista que *La boda de Rosa* establece con su presentación de la crisis de los cuidados a través del personaje de Rosa termina desactivado en la segunda parte de la película cuando su boda consigo misma se revela como un matrimonio con el trabajo y ella se aparece así como acrítica iteración del sujeto neoliberal en su vertiente creativa. Por el contrario, el mensaje que *Hola, estás sola?* articula con su personal representación de la amistad entre las protagonistas sí supone un rechazo a dicho sistema.

En este sentido, finalmente, no se puede obviar la indiscutible diferencia que existe entre los contextos históricos en que cada película inserta a sus protagonistas, en que cada una de ellas fue realizada y con el que cada una dialoga. Entre ambas han pasado no en vano veinticinco años, lo cual se trasluce en los planos cultural, socio-económico e ideológico. Las protagonistas de *Hola, estás sola?* navegan su juventud y la precariedad en plena década “post-familia nuclear” de los 90, el periodo que Eduardo Maura aptamente resume como “del asentamiento y configuración madura de la modernidad democrática española,” periodo contradictorio de éxitos y violencias, euforias, esperanzas y miedos (11, 12). Uno de los casos que Maura analiza en su libro es el de la “ruta del bakalao” que mostraba el deseo de algunos jóvenes de vivir alejados física y mentalmente del hogar y del trabajo, en comunidad y en una libertad oficialmente proclamada que estos jóvenes no sentían. Otro es el de las niñas de Alcàsser, el cual revela una cara más oscura de esa modernidad tan anunciada: la inseguridad, el machismo y el conservadurismo de la España oficial y optimista (69-79). Por su parte, *La boda de Rosa* se estrenó en plena crisis de la pandemia de COVID-19 y, aunque en el mundo de Rosa esta no se ha hecho notar aún, lo que la protagonista y la cinta misma sí acusan es el éxito del proyecto neoliberal: “la empresarización de cada esfera de la vida” que radiografía Alberto Santamaría (28) y, con ella, el “realismo capitalista” que teorizó Mark Fisher.<sup>7</sup>

Desde el inicio de *Capital Realism*, Fisher aclara qué quiere condensar con la expresión que sirve como título a su ensayo. Recordando a Frederic Jameson dice: “it is easier to imagine the end of the world than it is to imagine the end of capitalism [...] it is now impossible to even imagine a coherent alternative to it” (2). El “realismo capitalista” sería, por tanto, la fuerza totalizadora espiritual, material e ideológica que se ha asentado de tal manera que impide conceptualizar otro orden de cosas más allá de los límites mismos establecidos por su racionalidad. En el resto de este artículo, siguiendo las líneas trazadas en esta introducción, estudiaré este asentamiento a través del análisis del paso de la amistad trabajada en *Hola, estás sola?* a la dualidad familia-trabajo, absolutamente inseparables en la solución a la crisis de los cuidados que *La boda de Rosa* presenta. El examen cinematográfico

6. Sánchez Noriega nos recuerda que la propia directora rebate la adscripción de su obra al cine social. Él parece estar de acuerdo con ella, aunque puntualiza que su cine sí se orienta a la crítica y concienciación social (152-55, 404-05).

7. Para Fisher, los neoliberales son “the capitalist realist par excellence” (2).

e ideológico de la primera y de la penúltima película de Bollaín, así como el contraste final entre las dos obras de una de las cineastas nacionales más aclamadas y comúnmente asociadas al cine social harán indiscutible la normalización del imaginario neoliberal en el contexto de la España más reciente.

### ***Hola, estás sola?***

No es común encontrar en las películas españolas, ya sean de los 90 o más recientes, relaciones como las de Trini y Niña: una amistad entre dos mujeres en la que el vínculo que las une se mantiene a lo largo del metraje como eje primordial.<sup>8</sup> Bollaín ha explicado en varias entrevistas que, aunque *Hola, estás sola?* no se planteó originariamente como una película sobre la amistad, sí acabó siéndolo debido a cómo la relación entre los personajes de Silke y Candela Peña creció durante el rodaje.<sup>9</sup> Su objetivo, ha dicho, fue antes que nada el “hablar de una edad que es esa de los veinte años” y “ver en la pantalla algo que nunca había visto: dos chavalas que, desde su punto de vista, haciendo las cosas, no son la novia, ni la hermana, ni la hija de nadie” (“Coloquio”; Camí-Vela 43). Es sobre todo este segundo aspecto el que hace a la película inusual. En *Hola, estás sola?* la amistad descentraliza las relaciones románticas y las familiares como vínculos fundamentales.

Por un lado, los padres de Niña y de Trini no cumplen con las expectativas de afecto que tienen sus hijas. Trini vivió en un internado hasta los dieciséis años, nunca conoció a su padre y apenas vio a su madre, lo que le hace sentirse desafortunada. Niña, por su parte, tiene una mala relación tanto con su progenitor (Pedro Miguel Martínez), modelo de padre castrador, como con Mariló (Elena Irureta), ejemplo de madre ausente. Aunque esta juega un papel más importante en la trama, su función es principalmente la de una especie de McGuffin que precipita la acción (Evans 256).<sup>10</sup> Por otro, a pesar de que en la película se presentan ejemplos de relaciones amorosas más o menos satisfactorias, estas no son el centro temático ni argumental de la cinta. Las dos amigas se embarcan espontáneamente en un viaje juntas y sin el novio de Niña. Cuando esta conoce a un inmigrante ruso al que llaman Olaf (Arcadi Levin), ambas acuerdan acostarse con él, ya que, como Trini explica a través de una pregunta retórica, “¿no lo compartimos todo?” (00:33:05). Finalmente, aunque Niña termina enamorándose y estableciendo una relación más seria con él, es con Trini con quien viaja al sur y pasa el resto del tiempo de la película. Olaf desaparece literalmente de la pantalla y, dejando a la audiencia con la duda acerca de las razones de su desaparición, *Hola, estás sola?* centra su atención en la relación entre las dos amigas.<sup>11</sup>

Con el foco liberado de lo familiar y lo romántico, la ópera prima de Bollaín elabora audiovisualmente –con las imágenes y con el diálogo– el potencial feminista existente en las relaciones de amistad entre mujeres.<sup>12</sup> Marilyn Friedman explica cómo la crítica feminista, frente a concepciones que consideran a los individuos como átomos independientes viviendo en conflicto y competición, tiende a conceptualizar al individuo como un ser social y pondera la importancia de la comunidad para la identidad y la vida de cada persona (187-88). Desde esta perspectiva Friedman distingue dos tipos de comunidades: las “comunidades de lugar” (*communities of place*) y las “comunidades de elección” (*communities of choice*). Las primeras se basan en relaciones dadas: la familia, la iglesia, la tribu; relaciones que no se eligen, sino que se descubren (196). Las segundas son aquellas comunidades tal que las amistades o las relaciones urbanas que, como su propio nombre indica, se eligen y, por ello, pueden complementar, ayudar a cuestionar, o incluso desplazar las relaciones impuestas y, con ellas, sus muchas veces opresivas normas, tradiciones, jerarquías y prácticas patriarcales (Friedman 200, 203).

8. Además, como notan Teresa Piñeiro-Otero y Carmen Costa Sánchez, la película no cae en estereotipos como los de la competitividad entre mujeres, ni en la común idealización de la amistad (453).

9. En el “Coloquio sobre *Hola, estás sola?*” con Cayetana Guillén-Cuervo explicaba que en el desenlace inicial las amigas encontraban a Olaf en un hospital en Madrid y que este fue sustituido por otro menos claustrofóbico y más acorde con el tema de la película.

10. A pesar de ello, parte de la crítica, aun cuando reconoce la importancia de la temática amistosa—“*Hola estás sola?* is, first and foremost, a film about friendship,” dice Isabel Santaolalla (93)—dedica gran atención al análisis de la relación entre Niña y su madre, así como al examen de la figura de Mariló (ver Martínez Carazo y Santaolalla).

11. A pesar de lo mencionado en la nota 9, dicho desenlace no es parte de la última versión de la película y, por ello, la audiencia puede hacerse preguntas como: “¿Tiene su desaparición algo que ver con el estatus de migrante de Olaf?”, “¿Tuvo este un accidente laboral?”, “¿Dejó de querer a Niña?”

12. Cristina Martínez-Carazo argumenta que la película es más postfeminista que feminista en un sentido tradicional de la palabra. Lo hace partiendo de las declaraciones de su directora y situando tanto estas como la película en el marco de una España que, como ella también explica, se ha resistido a dicha caracterización por razones histórico-políticas (87).

Como para Friedman, para María C. Lugones la voluntariedad en las relaciones es fundamental. Es la que, de hecho, cuestionando la incondicionalidad usualmente adscrita a las de amistad, permite remarcar lo realmente feminista de este tipo de vínculos entre mujeres: su compromiso a pesar de (y frente a) las diferencias (137, 141). En este sentido, *Hola, estás sola?* construye la amistad entre Trini y Niña como una “comunidad de elección” feminista principalmente a través de los desacuerdos y las discusiones en las que ambas se enzarzan en repetidas ocasiones. Estos altercados hablan de la individualidad de cada una, revelan las prioridades que las separan y subrayan la potencial finitud de su vínculo. Al otorgar tiempo de metraje a estas disputas y conferirles tanta importancia narrativa, la amistad entre Trini y Niña se aparece ante el espectador como una relación libre, condicional, carente de imposiciones, elaborada en la constante decisión que ambas toman de continuar eligiéndose pese a sus discrepancias.

La más importante de todas las discusiones tiene lugar cuando, de camino hacia una playa del sur donde van a juntarse con Mariló para ayudarla a montar un chiringuito, Niña se baja del tren porque desea volver a Madrid a buscar a Olaf. Trini la sigue para ver qué ha ocurrido e intentar convencerla de continuar el viaje con ella y Pepe. Cuando pierde el tren, decepcionada y enfadada, Trini se planta al otro lado de la carretera en la que Niña ya estaba esperando a algún vehículo que la pudiera llevar de vuelta a la capital. La posición de sus cuerpos simboliza su antagonismo en ese momento: Trini, quien está tratando de seguir hacia el sur, está de pie frente a Niña, que se halla sentada (Fig. 1). El diálogo en sí, a gritos por la distancia y el enfado, exacerba la tensión y hostilidad entre ambas. Trini, por ejemplo, insulta e informa a Niña que su relación se ha terminado: “no pienso hacer ni esto más por ti. ¿Sabes? Me largo. Por mí como si te mueres allí, jimbécil!” (01:09:21-25). El plano-contraplano rápido que se emplea mientras dialogan, y que es, además, obstaculizado visualmente por los coches y camiones que pasan rápidamente entre ellas, refuerza la oposición y la distancia emocional que las separa en este momento.



Fig. 1<sup>13</sup>  
Trini y Niña, visualmente enfrentadas

Tras unos minutos de discusión, no obstante, sus voces y cuerpos intentan una reconciliación. En un determinado momento Niña parece arrepentirse de su furia, se pone de pie y empieza una nueva conversación en un tono apaciguador. Aunque su intento no funciona de inmediato y ambas siguen discutiendo, los coches dejan de interponerse y se anticipa un acercamiento. En un tono que oscila entre el regaño y la confesión, Trini le pregunta retóricamente a Niña: “¿pero tú te crees que yo me hubiese ido con Mariló y con Pepe dejándote sola en Madrid, sin dinero?” y le explica: “Porque vamos a ver si te piensas que a mí me importa una mierda la tontería esa de irnos a hacer ricas, si no vamos juntas” (01:10:01-01:10:12). El desenfado en las palabras que pronuncia Candela Peña, su vulnerabilidad y franqueza tienen un efecto en la cara de Silke, a quien vemos sonreír. La transformación gestual de Niña viene acompañada

13. Las imágenes de *Hola, estás sola?* han sido reproducidas gracias a la generosidad de La Iguana Cine.

del sonido de motor de un vehículo que tampoco ahora se interpone entre las amigas. La cámara se desvía hacia el vehículo para mostrarnos el camión en el que pocos segundos después se montan las dos: primero Niña y luego, con ayuda de esta, Trini (Fig. 2). El lenguaje corporal sella la reconciliación.



Fig. 2  
Niña ayudando a su amiga Trini

En la escenificación visual y verbal de la negociación de la amistad a través de la discusión, esta escena incide en la autonomía de cada una de las protagonistas, en la condicionalidad de su afecto y en la conceptualización de su relación como proceso electivo que se elabora constantemente. Como en otras disputas (en Málaga, en Madrid o en la playa), las protagonistas eligen repetidamente pasar tiempo la una con la otra. Es decir, eligen seguir construyendo su comunidad de amistad, que prevalece sobre las “comunidades de lugar,” sobre el amor y sobre la familia, pero también sobre la prosperidad que supuestamente las guiaba en el viaje.

El tiempo es clave en todo ello. Este proceso de elección y construcción constante de la amistad se materializa en *Hola, estás sola?* en la duración de las escenas que la cinta dedica a mostrar el tiempo, valga la redundancia, que las protagonistas se otorgan la una a la otra y a su relación en continuo hacerse, en continua negociación. Adicionalmente, este proceso encuentra un paralelismo en el estilo de la cinta. Esta también parece estar haciéndose sobre la marcha, de manera relajada, desenfadada, como la amistad entre Trini y Niña. Engañoso, como señalaba Jo Evans, el estilo cinematográfico de Bollaín en su ópera prima no es en absoluto azaroso (253, 255). La sensación espontaneidad, improvisación y libertad que se asocia con la juventud está meticulosamente trabajada y conseguida gracias a la cámara pequeña de mano que se empleó durante el rodaje, al rodaje en 16 mm que logra esa “imagen guarra, ... sucia” que la directora confesó buscar (Evans 255; Camí-Vela 45) y a la adaptación al contexto español del subgénero de las “películas de carretera” hollywoodienses (*road movies*), marcado con elementos de las “películas de amigas” (*buddy female films*).<sup>14</sup>

En su resumen del sub-género de las “películas de carretera” Burkhard Pohl nos recordaba que este surgió como adaptación y actualización de “una estructura narrativa clásica: el cronotopo del camino” (54). Al desarrollarlo, Mijaíl Bajtín explicaba: “el tiempo parece [en este cronotopo] verterse en el espacio y correr por él (formando caminos); de ahí viene la rica metamorfosis del camino: ‘el camino de la vida,’ [...] pero el núcleo principal es el transcurso del tiempo” (394). El viaje de Trini y Niña también se desarrolla principalmente, más que como camino físico (aunque lo sea también), como un camino temporal y emocional.<sup>15</sup> El viaje que aleja a Trini y a Niña del hogar, la familia, la sociedad y las relaciones conocidas las lleva al descubrimiento de otros espacios, otras personas y otras experiencias que son fundamentales en tanto en cuanto

14. Burkhard Pohl explica que las versiones no-estadounidenses del subgénero se diferencian de las hollywoodienses en que, aunque en ellas se da una búsqueda, esta es más interior, filosófica y reflexiva y está más vinculada a cuestiones de identidad colectiva nacional (54-55). Para leer más acerca de las “películas de amigas” y cómo adaptan algunas de las características de las “películas de carretera” ver Tasker (145).

15. Este viaje emocional, observa Santaolalla, acerca la película a las “so-called ‘independent woman’s film’ and the ‘maturational female friendship film’” (98).



ponen a prueba su amistad. Su viaje no se organiza en torno a un espacio por explorar o a un objetivo que alcanzar, sino fundamentalmente en torno a la experiencia del desarrollo de la relación intersubjetiva de amistad.

Es por esto por lo que al final de la película las dos protagonistas se hallan básica y simbólicamente de vuelta en el origen de su camino<sup>16</sup>: frente a un futuro desconocido lleno de posibilidades por explorar, en un sentido personal, emocional y simbólico. Tanto la escena final en la que el espectador ve el tren en que viajan Niña y Trini alejarse como la previa que nos muestra a ambas caminando juntas sobre la playa hacia un horizonte casi infinito (ver Figs. 3 y 4) le recuerdan al espectador el primer alejamiento de las dos amigas de Valladolid. La escena del tren y la de la playa retoman visualmente los temas de la oportunidad y la libertad que abrían la película. Entonces y al final de la cinta las dos amigas se alejan de la familia, origen de imposiciones y traiciones, para dirigirse hacia un lugar y un tiempo abiertos e ilimitados.<sup>17</sup> De este modo, gracias a su personal adaptación de las “películas de carretera,” *Hola, estás sola?* construye simbólicamente la amistad entre mujeres como un camino o, más bien, como un caminar en el que el transcurso del tiempo —los noventa y dos minutos de película— habla de esa constante construcción de la “comunidad de elección” que conforman Trini y Niña de manera libre, voluntaria, abierta; esto es, feminista y, como vamos a ver, anticapitalista también.



Fig. 3 y 4  
las protagonistas frente a un futuro abierto, lleno de posibilidades

El mismo Pohl recordaba que las historias de huida o búsqueda típicas de las “películas de carretera” suelen incorporar toques de rebeldía o escapismo frente a la sociedad capitalista conservadora (54, 59). En el caso de *Hola, estás sola?* el mensaje anticapitalista no está tan concentrado en el alejamiento de las dos protagonistas de la familia tradicional cuanto en ese tratamiento del tiempo que examinaba en los párrafos anteriores y en el que voy a profundizar ahora. A pesar de su deseo originario de “prosperar,” de “hacer[se] ricos,” al que Trini hace referencia, ni ella ni Niña organizan su tiempo en torno al dinero y al trabajo que se lo proporcionaría, sino que se dedican a ese “pasar el rato” (*hanging out*) que estudia Rob Stone en “Spanish Slackers” (51). En la línea del holgazanear representado y “performado” por las películas que Stone analiza, el pasar el tiempo juntas de las dos protagonistas de *Hola, estás sola?* supone no tanto un vagar cuanto un no consumir, un no moverse por la avaricia y, por tanto, un apartarse del imaginario capitalista neoliberal que valora a los seres humanos en tanto en cuanto productores y consumidores (50, 58-59).<sup>18</sup>

El trabajo no ocupa en ningún momento una posición prioritaria, ni guía la vida de Niña y Trini. Ambas se dirigen a Málaga porque allí, explica Trini, “la gente no curra” (00:09:41). Como el trabajo que consiguen en un hotel no llena a Niña, se van a Madrid, donde tienen planes de buscar “un currito y a vivir” (00:24:59). En la capital acaban encontrando un trabajo precario repartiendo publicidad y Trini, luego, en la peluquería de Mariló hasta que ambas aceptan la oferta de abrir un

16. Yvonne Tasker indica que en el subgénero de las películas de carretera “[i]mages of movement (and of change) are thus juxtaposed with the characteristic structures of repetition involved in melodrama, a structure which continually returns to the same” (145).

17. En su estudio de los espacios, Gema Vela también nota “las múltiples posibilidades del camino” que hacen las protagonistas (101).

18. Stone, de hecho, menciona *Hola, estás sola?* como parcialmente perteneciente al subgénero que luego se llamó *mumblecore*, plagado de “holgazanes” (*slackers* [52]). Aunque posterior cronológicamente a este, la película de Bollaín podría vincularse al subgénero por su uso de una cámara de 16 mm, por la actuación naturalista de Silke y Candela Peña, por el bajo presupuesto con que trabajó Bollaín y, especialmente, por la atención que presta, más que al argumento, a la relación personal de las jóvenes en una situación económicamente precaria. Para más información sobre el *mumblecore*, ver Murphy.

garito en la playa con esta. Finalmente, cuando Mariló trata de quedarse con los beneficios del negocio, las dos amigas se plantean “ir[se] de viaje hasta fundir[se] las pelotas” que les tocaban (01:24:56). Este impulso anti-productivo de Trini y Niña, para quienes el trabajo es una fuente necesaria de recursos para vivir con lo mínimo necesario y día a día, pero nunca un eje central o brújula de su camino, es el que organiza la cinta como “película de carretera.” Tal y como es articulado por Bollain, este subgénero habla del deambular de un lugar a otro de las protagonistas en el que lo relevante, como veíamos, es su pasar el tiempo juntas compartiendo experiencias y confianzas, negociando los pasos a seguir, creando afecto y respeto mutuo en el presente y construyendo su “comunidad de elección.” De igual manera, esa sensación de estar haciéndose sobre la marcha que transmite *Hola, estás sola?* dirige la atención al tiempo por el que Trini y Niña se decantan una y otra vez, el tiempo que habla de la amistad como ejercicio constante feminista y, ya no hay duda, anticapitalista también.

### **La boda de Rosa**

En contraste con este alegato feminista y anticapitalista de la amistad que afloraba en la cinta de 1995, en la película de 2020 encontramos un mensaje solo aparentemente anticapitalista y feminista acerca del autocuidado. Como adelantaba en la introducción, en *La boda de Rosa* la amistad se relega a un segundo lugar y es Rosa, su familia y su trabajo quienes ocupan el primero. A pesar de ello, el personaje de Rosa tiene una amiga, Laura (María José Hipólito), quien le provee de su único apoyo emocional a la hora de cambiar de vida. Laura es, además, una de las pocas personas que la escucha, que presta atención a lo que Rosa dice y, por ello, una de las primeras y, de nuevo, pocas que la entiende. Sin embargo, su tiempo en pantalla y su alcance como personaje son, para una figura supuestamente tan relevante en la vida del personaje principal, mínimos. Al contrario de lo que ocurría en *Hola, estás sola?*, en esta más reciente película, frente a la amistad, son las instituciones de la familia y el trabajo las que organizan la vida de la protagonista; primero a regañadientes y más tarde con su beneplácito.

Desde el principio *La boda de Rosa* expone con claridad la explotación a la que está sometida la protagonista en el ámbito del trabajo remunerado y del no-remunerado. Esta es presentada de manera rotunda en la segunda secuencia de la película. Durante nueve minutos, diálogo e imágenes establecen en ella la situación vital de Rosa (00:03:27-00:12:21). La audiencia la sigue y ve cómo vive dedicada a su trabajo y a satisfacer las excesivas demandas de su jefa (María Maroto) y las necesidades emocionales y materiales de su hija Lidia (Paula Usero), quien vive en Manchester con dos gemelos y sin trabajo; de su hermano Armando (Sergi López), que requiere de su ayuda con sus hijos mientras él trabaja; de su novio Rafa (Xavo Jiménez), a quién Rosa asiste en la supervisión de las obras de un piso; de su mejor amiga Laura y su vecina, quienes dejan a su cuidado su gato y sus plantas, respectivamente; y de su padre (Ramón Barea), que aparece en su casa sin previo aviso cuando decide que ya no quiere vivir solo. El ritmo de sucesión de breves escenas dinámicas, la superposición sobre estas de diálogos por teléfono, videoconferencia o mensajes de móvil con familiares, pareja, vecina y amiga y la urgencia de las conversaciones contribuyen a transmitir la sensación de rápida acumulación ingobernable de trabajo y la asfixia y el ahogo con que la protagonista vive su ajetreada cotidianeidad. A través de la exposición de esta dinámica de explotación en la que Rosa parece atrapada, la película presenta el problema de la contemporánea crisis de los cuidados.

Cuando Sandra Ezquerro define esta crisis dice que se trata de “la puesta en evidencia y agudización de las dificultades de amplios sectores de la población para cuidarse, cuidar o ser cuidados” y matiza que con ello no quiere decir que se trate de una crisis que se pueda limitar al ámbito del trabajo reproductivo, ya que



la crisis de los cuidados es síntoma y resultado de la profundización de las tensiones-divisiones que el capitalismo patriarcal ocasiona y sobre las que se erige, entre privado y público, entre reproductivo y productivo y, en última instancia, entre la satisfacción de las necesidades humanas y la generación de beneficio económico. (176)

Tanto Ezquerria como Emma Dowling subrayan la necesidad de atender a los cambios materiales en las condiciones de provisión de cuidados; en particular, al vacío cada vez más grande que separa la necesidad social de cuidados orientados a los más vulnerables y los recursos públicos disponibles para cubrir esta necesidad. Como ambas explican, los recortes neoliberales en el sector de salud reducen los recursos públicos y labores retribuidas y, en este contexto, las carencias son compensadas o incluso sustituidas por trabajos de cuidados privatizados, invisibilizados y todavía mayoritariamente realizados por mujeres (Ezquerria 183). Como ilustra el caso de Rosa, son estas, pero sobre todo aquellas que ocupan una posición más baja en la escala social, quienes acusan especialmente esta crisis.

*La boda de Rosa* presenta con naturalidad muchos de los aspectos que ayudan a entender la crisis de los cuidados. Primero, como la secuencia analizada demuestra, la cinta enfatiza “la naturaleza inherentemente injusta y parasitaria” del trabajo productivo de Armando o de Rafa, entre otros, con respecto al reproductivo que realiza Rosa (Ezquerria 176). Además, visualmente, y sobre todo al comparar la situación de la protagonista con la de sus hermanos Armando y Violeta (Nathalie Poza), el film marca el componente de género y clase asociado a quien realiza los cuidados: Rosa. En términos laborales (es costurera para una productora cinematográfica), de hogar (vive en un apartamento que “está que se cae a pedazos” [*La boda de Rosa* 00:11:09]) y de ropa, no queda duda que es ella la hermana que ocupa la clase social más baja. La repetición de indignidades e injusticias que la vemos sufrir, en contraste con la vida de sus hermanos, aparece como una dinámica inseparable de su condición de mujer de clase trabajadora, la cual, además, tiene efectos en su calidad de vida: sobre todo en la cantidad de espacio y tiempo con que cuenta para todo lo que no es trabajo, para cuidarse. Por último, gracias a la figura del padre, *La boda de Rosa* habla de dos de los factores más importantes de la crisis: el envejecimiento poblacional y “la disminución de la disponibilidad de las mujeres [debido a su incorporación al mercado laboral] para cuidar en el hogar” a estas personas con mayor esperanza de vida (Ezquerria 178). Esto lleva a ciertas mujeres como Rosa a realizar un trabajo doble que no solo no es valorado y es invisibilizado, sino que, además, se interpreta muchas veces como una labor realizada de manera altruista.

La conversación que Rosa y su padre mantienen en la secuencia antes descrita explora las consecuencias de esta creencia. Ejemplo de la excelente elaboración en el guion de Bollaín y Alicia Luna de la falta de comunicación entre todos los personajes, el diálogo redundante en el menosprecio que muestran quienes rodean a Rosa con respecto a sus deseos. En esta escena el padre de Rosa le presenta la idea de quedarse a vivir con ella como una decisión zanjada. Rosa reacciona con clara sorpresa y verbaliza su preferencia: “A ver, no te puedes quedar a vivir aquí, papi,” pero su padre no le presta atención, la interrumpe mientras está hablando y sabotea sus intentos de explicarle sus preferencias (00:11:16-00:11:44). Como su padre, otros familiares y personas cercanas tienen asumido que Rosa será quien se encargue, sin quejarse, de realizar el trabajo de los cuidados que contribuye a su satisfactoria vida o carrera. Esta asunción se alinea con la priorización de sus necesidades y hace contraproducente un diálogo real que pueda llevar a comprender la injusta carga que este trabajo supone para Rosa.

Habiendo expuesto el problema central analizado por la cinta, la siguiente secuencia anuncia un cambio. Tras una noche en blanco,

Rosa, con la mirada perdida, agotada e insatisfecha, coincide con la actriz que interpreta a la novia en la pieza para la que está trabajando. Esta se halla practicando frente a un espejo el discurso que se juran mutuamente quienes contraen matrimonio en las bodas convencionales: “Prometo cuidarte. Prometo respetarte. Prometo quererte a ti. Prometo estar siempre contigo en lo bueno y en lo malo. Y prometo serte fiel todos los días de mi vida” (00:13:16-00:13:33). El encuadre nos muestra a Rosa situada muy cerca detrás de la actriz, escuchando reflexiva y admirada el texto que la otra recita. El empleo del espejo permite que la promesa se pueda interpretar como un juramento dirigido por la actriz a un personaje ausente, a sí misma o a su espectadora Rosa. La cara de Candela Peña indica con su mezcla de sorpresa y discernimiento que no solo se ha sentido interpelada, sino que también ha sufrido una revelación. Aunque la película no lo explicita aún, esta especie de anagnórisis de Rosa anticipa el motivo de la ruptura –el deseo de priorizarse y cuidarse– y la transformación que el resto de la cinta elaborará en torno a una boda en la que el discurso irá dirigido hacia la única persona que lo pronunciará.

El cambio se inicia con el alejamiento por parte de la protagonista del centro urbano en el que ha vivido, de su familia y de la opresión que sus circunstancias le hacían sentir. Como en el caso de Trini y Niña, Rosa desea empezar una nueva vida. Las dos siguientes secuencias, construidas en visible oposición a las previas, explican por qué y cómo. En la primera, los tonos oscuros y los espacios cerrados son paulatinamente reemplazados por un paisaje soleado mientras vemos cómo la protagonista conduce de camino a Benicàssim, delegando y rechazando previos compromisos familiares (00:13:56-00:17:30). En contraste con la última imagen de la secuencia con que se abría la película, al final de su recorrido Rosa también se deja caer exhausta, también de cara, pero no sobre la arena, sino sobre el mar. La maratón sin descanso al sol que completaba en sueños en la primera secuencia se afirma con este paralelismo como obvia metáfora de su vida: del frenético ritmo de su día a día, de la ausencia de reposo, de las presiones familiares para que se mantenga siempre constante en su trabajo (jefa, padre, hermanos, novio e hija aparecen animándola con vitores como “corre, corre” o “vamos, sigue, sigue” (00:01:19; 00:02:22)) y de su anhelo subliminal de escapar de todo ello y descansar. Frente a la dura y ardiente arena del sueño, las olas se presentan ahora como cariñoso y refrescante abrazo que adelanta cómo, lejos de Valencia y de su familia, Rosa va a encontrar para sí misma lo que otros le han demandado: los cuidados.

La segunda secuencia se halla situada en el destino de su viaje: Amapola, el antiguo taller de su madre, que era modista (00:17:31-00:25:02). Este espacio, introducido en la escena en el coche con *flashbacks* de la infancia de la protagonista, anuncia calma, silencio y soledad. Los colores ocre empleados para retratar su interior, la canción “Amapola” de Jimmy Dorsey (1941) y la voz de la madre de fondo marcan el tono nostálgico del recuerdo que permea el lugar. En él la protagonista va re-descubriendo emocionada antiguos objetos y rincones mientras obvia todas las llamadas de teléfono que recibe. Esto desencadena consecuencias para todos aquellos que tomaban por descontado y vivían a expensas del trabajo extra y no (bien) remunerado de Rosa: su hermano se encuentra de repente sin nadie que cuide de sus hijos; su jefa, sin nadie que haga a horas intempestivas el trabajo menos gratificante y mal pagado; y su padre, sin nadie que se encargue de acompañarlo al médico. Así, la secuencia expone concisa y claramente las ramificaciones de la crisis de los cuidados. Al representar de manera positiva el alto en la carrera metafórica arriba descrita y la ruptura con la dinámica de explotación en que Rosa vivía inmersa, la película sanciona la necesidad de enfrentarse a y rebelarse contra el sistema capitalista patriarcal en el que dicha explotación se enmarca.

Lo que ocurre, no obstante, es que la particular rebellion de Rosa no

implica realmente una subversión de la lógica neoliberal patriarcal detrás de la dinámica que había instigado su viaje. Su alejamiento, si en un principio parece entrañar una liberación de su explotación o, al menos, un viaje en busca de un reducto donde encontrarla, se organiza en última instancia en torno al trabajo. El plan de Rosa es abrir en Amapola un taller como el que su progenitora tenía. Presentado desde la perspectiva de la protagonista, este proyecto se plantea como una iniciativa ideal. Por un lado, implica seguir los pasos de su querida madre y evitar que el negocio familiar desaparezca; por otro, supone ser independiente en términos laborales, ser su propia jefa y dejar potencialmente atrás la clase trabajadora. A través de la conexión nostálgica con el pasado del proyecto, la película romantiza la adscripción al trabajo de Rosa que, además, la vincula con los valores meritocráticos del esfuerzo individual. La afectuosa fidelidad a su madre y su aguerrida iniciativa tratan de retratar a Rosa como una mujer feminista modélica, pero lo que *La boda de Rosa* propone en realidad como ejemplar es una versión del *homo œconomicus*, sujeto paradigmático del proyecto neoliberal.

Educado desde los orígenes de la modernización en el individualismo y, en todas sus experiencias cotidianas, en la competitividad, en la eficacia constante y en la responsabilidad personal ante una precariedad, un riesgo y una incertidumbre cada vez más grandes y frecuentes, el sujeto neoliberal es un individuo autosuficiente y flexible que se entiende a sí mismo como “capital humano,” como “empresa-de-sí” y que, por tanto, se quiere “héroe-empresedor-exitoso,” trabajador absolutamente comprometido a la actividad productiva profesional (Laval y Dardot 21, 332, 331; Alberto Santamaría 79).<sup>19</sup> Este *homo œconomicus* ha sido educado desde los orígenes de la modernización en el individualismo y, en todas sus experiencias cotidianas, en la competitividad, en la eficacia constante y en la responsabilidad personal ante una precariedad, un riesgo y una incertidumbre cada vez más grandes y frecuentes. El trabajo para él es el sentido de su existencia y la raíz de su Felicidad.<sup>20</sup> Así lo vemos operar en la penúltima película de Bollaín con Rosa. Su plan es convertirse en modista autónoma en una ciudad que ya cuenta con un taller similar y vender por internet. En un mundo globalizado y en marcha veinticuatro horas al día, este proyecto supondrá un gran riesgo e implicará centralizar el trabajo competitivo, hacerlo gobernador de todos los minutos de su vida. Rosa, sin embargo, no ve este plan como una forma de auto-explotación, sino como una oportunidad, pues imagina su trabajo de modista como vía de expresión individual y de libertad.

Es la creatividad asociada a este proyecto la que permite que lo que en realidad es un requerimiento de supervivencia se comprenda como contribución voluntaria, activa y, lo que es más, positiva. La creatividad, como analiza Santamaría, es la herramienta que le ayuda al sistema neoliberal a ocultar y simultáneamente exacerbar la auto-explotación que la constante inversión en uno mismo a través del trabajo exige (120-36). La creatividad, en otras palabras, ha facilitado lo que Fisher considera como uno de los mayores logros del neoliberalismo: la transformación de un sistema sostenido en estructuras disciplinarias en un sistema de autocontrol o, en las más aptas palabras de Santamaría, en un sistema basado en una “dinámica cariñosa” que localiza el origen de la explotación en el propio sujeto (22; 43).<sup>21</sup> Al no denunciar esta dinámica sino, al contrario, presentarla desde la perspectiva a-problemática e idealizada de su protagonista, *La boda de Rosa* ocluye en su segunda parte la auto-explotación que el taller implicará. Es más, presentando a su protagonista como sujeto emprendedor-creativo ideal, el proyecto de Amapola ayuda a difuminar los contornos de la lógica neoliberal que subyace al plan, mientras facilita la adhesión de la audiencia a la misma.

Este proceso de adhesión ideológica culmina en la película en una de sus secuencias centrales: la construida en torno a la boda que sellará el

19. Tanto el texto de Christian Laval y Pierre Dardot como el de Santamaría son muy útiles para ahondar en las características de este sujeto y los mecanismos que históricamente han colaborado en su construcción.

20. El que el trabajo asalariado, no el reproductivo, sea una construcción histórica y socialmente vinculada a la masculinidad (Weeks 63) explica el empleo del masculino para definir a este sujeto.

21. Las teorías de Fisher y Santamaría son mutuamente iluminadoras. Las sociedades de control de Fisher a las que yo adscribo la “dinámica cariñosa” de Santamaría carecen de centro neurálgico donde localizar el origen de la opresión porque el controlado es poseído por el deseo de control (22).

futuro de su protagonista. Desde el primer momento en que es mencionada, esta boda se anticipa como una ceremonia iconoclasta. Al contrario de las bodas tradicionales, Rosa se va a casar consigo misma y de rojo. Ella es consciente de la sorpresa y del posible rechazo que estas modificaciones pueden causar. Sospecha, como sospecha la audiencia, que su ceremonia no solo romperá con la forma tradicional del rito sino también con el pensamiento monógamo asociado a este. Es decir, romperá con ese imaginario que Brigitte Vasallo asocia al capitalismo emocional. La monogamia en occidente, explica Vasallo, es un tipo de relación cuyo pensamiento implica “romantización del vínculo,” “compromiso sexual,” “futuro reproductivo,” y “exclusividad” en el sentido de supremacía del vínculo amoroso-sexual con la pareja oficial frente al resto (familia, amantes, amigos, vecinos...), todo lo cual trae aparejado necesariamente la jerarquía entre relaciones y la competición con alteridades varias para conseguir la pareja más valorada (26, 31, 49). Rosa sospecha, además, que romperá con las expectativas que tienen sus familiares de que ella se haga cargo de sus hijos y padre, pues la boda implica, tal y como ella lo explica, un cambio de vida: un alejamiento permanente de Valencia y la consecuente necesidad de que sus hermanos se hagan cargo del padre –“Que os las tendréis que arreglar sin mí y ocuparos de papá,” les dice (00:58:15-00:58:18)– y de que su hija Lidia tenga que salir adelante, después de volver de Inglaterra con dos hijos, sin su ayuda.

Sin embargo, aunque Rosa sí se planta ante las expectativas de sus familiares, la boda no funciona como el evento subversivo anticipado. Por un lado, como toda boda, esta también se planea como un acto con beneficios económicos, ya que va a permitirle a Rosa recibir la parte del taller correspondiente a su padre, quien también ayudó financieramente a sus hermanos cuando se casaron. Por otro, la anticipada subversión contra los valores capitalistas asociados a la monogamia se desvanece en el momento en que el compromiso que jura la protagonista se revela como una promesa de fidelidad al trabajo productivo que consolida la construcción de la figura de Rosa de acuerdo con el modelo del *homo oeconomicus* neoliberal comenzada en las escenas vinculadas al taller antes examinadas.

El discurso que Rosa pronuncia el día de su boda es iluminador a este respecto. Dice:

Hoy voy a casarme. Porque he decidido comprometerme conmigo misma; porque para que te traten con respeto y amor, te tienes que respetar y amar tú la primera. Y eso es lo que quiero prometer aquí hoy delante de todos vosotros. Prometo respetarme, cuidarme; prometo escucharme; prometo perdonarme; prometo hacer lo que me haga bien a mí; prometo preguntarme a mí misma primero, antes que preguntar lo que quieren los demás; prometo llevar a cabo mis sueños y mis deseos; prometo quererme con todo mi corazón todos los días de mi vida. También quiero renunciar a poner mi felicidad en manos de los demás. Y, por último, renuncio a ser obediente. (01:25:06-01:26:31)

Carente de contexto, el compromiso que la protagonista elabora en este juramento podría creerse tan revolucionario como se promete con su “renuncio a ser obediente.” Sin embargo, en el marco de las escenas ya vistas y de las ideas presentadas, las alusiones que hace a respetarse, a amarse y a priorizar “[sus] sueños y [sus] deseos” se actualizan no como un desafío, sino como una referencia a dedicarse a la empresa que desea montar. La autonomía y exclusividad que se jura a sí misma se revelan así como señal de su fidelidad al trabajo y, por tanto, la rebeldía queda subsumida bajo la ética capitalista de la productividad. Si la boda marca el nuevo estatus de Rosa, este no es otro que el de creativa empresaria de sí misma, iteración de la contemporánea expresión del *homo oeconomicus* y la lógica neoliberal. Tras ponerse el anillo, Rosa ya

es *de facto* ese sujeto neoliberal autónomo y felizmente “compromet[ido] plenamente, entrega[do] por completo en su actividad profesional” que al llegar a Benicàssim soñaba ser (Laval y Dardot 331).

En esta escena de la ceremonia, como en aquellas organizadas en torno a Amapola, la película emplea varios recursos audiovisuales para, mientras la idealiza, ocultar la auto-explotación que la nueva etapa entrañará. Además del discurso analizado, la escena tiene lugar durante un día soleado en una bella cala donde vemos a Rosa, primero, de pie y sola, de espaldas al mar y, después, en un primer plano íntimo, dando su discurso emocionada entre lágrimas de felicidad frente a más personas de las que en un principio quería invitar. La escenificación del juramento contribuye a esa “romantización” del vínculo de la que hablaba Vasallo al estudiar la monogamia tradicional, con la diferencia de que en este caso lo que se “romantiza” es el compromiso de la protagonista con su trabajo, esto es, la monogamia neoliberal. La escena no solo ratifica así que la suya se trata de una rebeldía desactivada, sino que además muestra cómo *La boda de Rosa* refuerza, de hecho, la lógica capitalista patriarcal que en un principio, al hacer una certera radiografía de la crisis de los cuidados, atacaba.

Para profundizar en ello es útil retornar al juramento y al uso que este hace de la palabra “cuidado.” Rosa habla de su afán de “cuidar[s]e,” como si el giro en su vida estuviera motivado por el autocuidado, tan fundamental, como señala Dowling, en el caso de quienes se encargan de cuidar de otros. Sin embargo, el término adquiere aquí un significado opuesto al autocuidado feminista. Primero, porque se refiere, como he explicado, a dedicarse al trabajo, a auto-explotarse, a tratarse a sí misma como ese “‘capital humano’ que debe aumentar indefinidamente” (Laval y Dardot 21). Segundo, porque se plantea, además, como un ejercicio en absoluta disonancia con el cuidado de otros. El “lo que me haga bien a mí” que guía su autocuidado implica la transferencia de las labores reproductivas que ella antes proporcionaba a otros. Tras la boda, Lidia, en el paro y con dos hijos pequeños, Armando, con un matrimonio inestable debido a las largas horas de trabajo que dedica para sacar adelante su escuela y Violeta, recientemente despedida de su puesto por sus problemas con el alcohol, serán ahora quienes deberán repartirse las tareas y organizar su vida para encargarse de un padre que no quiere vivir en soledad. Sin presentar una solución alternativa en el ámbito de lo público, a través de la boda, la película propone esta transferencia de las responsabilidades de las labores reproductivas invisibles de los cuidados a otros miembros de la familia como remedio perfecto para un problema estructural.

Lo que se hace patente en esta escena es el alejamiento de Bollaín de la línea feminista y anticapitalista que su ópera prima manifestaba. Su penúltima película, volviendo a las ideas de Friedman, refuerza con la figura de Rosa una concepción del individuo modélico como átomo independiente y competitivo y, a la vez, sustenta este ideal en la “comunidad de lugar” de la familia nuclear, central, como ha estudiado Kathi Weeks, para el éxito del sistema capitalista patriarcal (64, 121). Weeks señala que es imprescindible prestar atención a este elemento, la familia, porque gracias a todos los discursos que la idealizan, la naturalizan, la despolitizan y la desvinculan de la esfera del trabajo asalariado, su papel en ella sigue normalizado y escondido (121, 158).<sup>22</sup> En la primera secuencia que analicé, *La boda de Rosa* desenmascaraba parte de este papel cuando ilustraba cómo el trabajo no remunerado que Rosa realizaba para su familia funcionaba como sostén del trabajo productivo de otros. En esta última de la boda, en cambio, discurso e imágenes se orientan a encubrir una dinámica de explotación similar según la cual, para la consecución del trabajo creativo-productivo de Rosa, esa misma familia y sus cuidados no pueden faltar.

22. Weeks explica, por ejemplo, cómo la “privatized machine of social reproduction” que es la familia “serves to keep wages lower and hours longer” (121).

Es más, ayudándose de los afectos, la escena moraliza las acciones de Rosa y contribuye así a facilitar una vez más la adhesión de la audiencia al proyecto neoliberal patriarcal. La cinta se cierra con las lágrimas de felicidad de los allegados, el rechazo de la parte conservadora de la familia y una fiesta de celebración— al modo de las mejores comedias— que marcan el final feliz y sancionan la decisión de su protagonista. Las lágrimas y el baile hablan de la gestión de las emociones de la familia que ha visto su vida re-estructurada en torno a un trabajo tan o más invisibilizado que antes. Este final le sugiere a la audiencia que debe considerar como tranquilizadora esta solución individual a un problema sistémico. La solución, aunque subraya el apoyo mutuo indispensable para la supervivencia, como mantiene los cuidados en el terreno de lo privado y de lo familiar, no solo no altera, sino que incluso robustece e invisibiliza el *modus operandi* del sistema capitalista patriarcal que la película parecía en un principio querer criticar.

### Conclusión

Llegados a este punto, si volvemos a la ópera prima de Bollaín y la contrastamos con *La boda de Rosa*, podemos ahondar con claridad en el tiempo que ha transcurrido entre una y otra, así como en las diferencias ideológicas fundamentales que las separan. Mientras que Trini y Niña “[are] doing a great deal not recognized in the dogmatic formularies of the ruling class” (Robert Louis Stevenson citado en Stone 59), rechazan el trabajo y se dedican a vivir en el presente, construyendo el vínculo amistoso sin un objetivo o futuro utilitario en mente, Rosa elige un futuro organizado en torno a la productividad neoliberal. Aunque en ambos casos los largometrajes presentan protagonistas que se alejan de la familia nuclear tradicional en busca de cierta libertad, al contrario de lo que ocurre en *Hola, estás sola?*, el viaje de la protagonista de *La boda de Rosa* no implica una ruptura real con dicha estructura y el sistema capitalista patriarcal que esta ayuda a sostener. La “comunidad de lugar” de la familia, de hecho, se revela finalmente como indispensable para su proyecto, pues ella va a ser la que se encargará de realizar las labores reproductivas necesarias para el éxito del trabajo productivo-creativo al que la protagonista se quiere dedicar.

Niña y Trini, en cambio, alcanzan su personal versión de la libertad en la feminista “comunidad de elección” que construyen mientras pasan el tiempo la una con la otra. Como los jóvenes de la “ruta del bakalao” que Maura incluía en su libro, ambas proclaman con sus acciones su rechazo a la familia y al trabajo que simbolizaba la cultura todavía rancia y patriarcal que la España capitalista de los 90 anunciaba como moderna. En contraste, Rosa está absolutamente a gusto en la España neoliberal de hoy: su disconformidad no es nunca política y estructural, sino económica e individual. Una vez ve posible alcanzar su sueño de abrir una empresa y convertirse en empresaria de sí misma, la rebeldía se esfuma. En consecuencia, *La boda de Rosa* se tiñe al final del “realismo capitalista” que Fisher diagnosticaba en nuestra sociedad y cultura contemporáneas: la única solución que ofrece a la crisis de los cuidados que en un principio parecía presentarse como causa de la explotación sufrida por su protagonista es la de “aprender a gestionar nuestra reacción a ese contexto de manera individual” (Santamaría 60) y, para conseguir el éxito dentro de este, ayudarnos, siempre que sea posible, de la familia y sus labores reproductivas, todavía devaluadas, feminizadas e invisibilizadas.



## BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Traducido por Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, 1989.

Belategui, Óskar. "Novia a la fuga." *El diario vasco*, 20 aug. 2020, <https://www.diariovasco.com/pantallas/cine/novia-fuga-20200819142141-ntrc.html>. Acceso 5 mayo, 2023.

Bollaín, Icíar, dir. *Hola, estás sola?*. Alta Films, 1995.

---. *La boda de Rosa*, Valladolid Divisa, 2020.

Camí-Vela, María. *Mujeres detrás de la cámara*. Ocho y Medio, 2005.

"Coloquio sobre Hola, estás sola? (1999)." *Versión Española*, 2 feb. 1999. RTVE, <https://www.youtube.com/watch?v=KFuMv4RepMw>.

Dowling, Emma. *The Care Crisis*. E-book ed., Verso, 2021.

Evans, Jo. "Icíar Bollaín's 'Cartes de Tendre': Mapping Female Subjectivity for the Turn of the Millennium." *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers. Theory, Practice and Difference*. Ed. by Parvati Nair and Julian Daniel Gutierrez-Albilla, Manchester UP, 2013, pp. 252-63.

Ezquerro, Sandra. "Crisis de los cuidados y crisis sistémica: La reproducción como pilar de la economía llamada real." *Investigaciones Feministas*, vol. 2, 2011, pp. 175-94. *Revistas Científicas Complutenses*, [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_INFE.2011.v2.38610](http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2011.v2.38610)

Fisher, Mark. *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* Zero Books, 2009.

Friedman, Marilyn. "Feminism and Modern Friendship: Dislocating the Community." *Feminism and Community*. Ed. by Penny A. Weiss and Marilyn Friedman, Temple UP, 2018, pp. 231-46.

Laval, Christian, y Pierre Dardot. *La nueva razón del mundo: Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Traducido por Alfonso Díez, Gedisa, 2015.

Lugones, María C. "Sisterhood and Friendship as Feminist Models." *Feminism and Community*. Ed. by Penny A. Weiss and Marilyn Friedman, Temple UP, 2018, pp. 135-45.

Martínez-Carazo, Cristina. "Hola ¿Estás sola? De Icíar Bollaín: otro discurso, otra estética." *Letras Femeninas*, vol. 28, no. 2, otoño 2002, pp. 77-94. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/23021294>

## BIBLIOGRAFÍA

Maura, Eduardo. *Los 90: Euforia y miedo en la modernidad democrática española*. Akal, 2018.

Murphy, J.J. "Looking through a Rearview Mirror. Mumblecore as Past Tense." *A Companion to American Indie Film*. Ed. by Geoff King. Wiley-Blackwell, 2016, pp. 279-99.

Piñeiro-Otero, Teresa, y Carmen Costa Sánchez. "Estereotipos femeninos en el cine de mujeres. La filmografía de Icíar Bollaín". *Cine español: arte, industria y patrimonio cultural*. Ed. por Teresa Sauret Guerrero, Universidad de Málaga, 2011, pp. 445-466.

Pohl, Burkhard. "Rutas transnacionales: la *road movie* en el cine español." *Hispanic Research Journal*, vol. 8, no. 1, feb. 2007, pp. 53-68. Taylor and Francis Online, <https://doi.org/10.1179/174582007X164339>

Sánchez Noriega, José Luis. *Icíar Bollaín*. Cátedra, 2021.

Santaolalla, Isabel. *The Cinema of Icíar Bollaín*. Manchester UP, 2012.

Santamaría, Alberto. *En los límites de lo posible: política, cultura y capitalismo afectivo*. Akal, 2018.

Segura Díez, Mentxu. "Contracampo: La boda de Rosa. Icíar Bollaín. 2020." *Libre Pensamiento*, no. 104, otoño 2020, pp. 126-27.

Stone, Rob. "Al mal tiempo, buena cara: Spanish Slackers, Time-images, New Media and the New Cinema Law." *Spain on Screen. Developments in Spanish Cinema*. Ed. by Ann Davies, Palgrave MacMillan, 2011, pp. 41-59.

Tasker, Yvonne. *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*. Routledge, 2002.

Vasallo, Brigitte. *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*. La Oveja Roja, 2018.

Vela, Gema. "Desestabilizadores de la domesticidad tradicional: nuevos paradigmas de género y espacio en *Hola, ¿estás sola?* (1995) de Icíar Bollaín." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 23, 2019, pp. 93-110. Project Muse, 10.1353/hcs.2019.0017

Weeks, Kathi. *The Problem with Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics, and Postwork Imaginaries*. Duke UP, 2011.