

«SOY LA INSPECTORA MURILLO».
ACERCA DE LA VIOLENCIA MACHISTA EN
LA CASA DE PAPEL

«IT'S RAQUEL MURILLO, THE INSPECTOR».
ABOUT VIOLENCE AGAINST WOMEN IN MONEY HEIST

Iris de BENITO MESA

Author / Autora:

Iris de Benito Mesa
Università di Bologna
Bologna, Italy
idebeme@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3273-0230>

Submitted / Recibido: 27/09/2019

Accepted / Aceptado: 14/04/2020

To cite this article / Para citar este artículo:

De Benito Mesa, Iris. «Soy la inspectora Murillo». Acerca de la violencia machista en *La casa de papel*. In *Feminismo/s*, 37 (January 2021): 263-288. <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.11>

Licence / Licencia:

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International.



© Iris de Benito Mesa

Resumen

El objetivo de este trabajo es realizar un análisis de la serie televisiva *La casa de papel*, especialmente del modo en que se representan sus personajes femeninos. Partiendo de los preceptos del policial como género narrativo, de sus tipos y convenciones, nos acercamos de forma específica al personaje de Raquel Murillo, una de las figuras clave en el desarrollo de esta narrativa. Teniendo como soporte, por una parte, la tradición de dicho género narrativo y, por otro, una síntesis teórica sobre las formas de la violencia y el desencadenamiento de sus efectos, nos proponemos explorar el modo en que estas afectan a dicho personaje. Como inspectora a cargo de resolver el caso, Raquel Murillo ocupa una posición de poder como sujeto de conocimiento, si bien las violencias que se ejercen sobre ella la empujan hacia el lugar de la víctima. Pero ¿son esas violencias reconocibles para el público? ¿Qué papel juegan los personajes masculinos a la hora de legitimar a la inspectora como una mujer fuerte?

Palabras clave: policial; violencia; poder; víctima; *La casa de papel*; género.

Abstract

The aim of this work is to analyse the TV serial *La casa de papel* (*Money Heist*), particularly the way in which the female characters are rendered. On the basis of the forms of detective and crime fictions, we will focus on the character of the officer Raquel Murillo, one of the main figures in the plot. Having as a support, first, the narrative tradition of detective fiction and, also, several theoretical approaches to the forms of violence and its effects, we will explore how they affect this character. As the inspector in charge of the case, Raquel Murillo is supposed to have a powerful position, but the different violences she endures push her to take the place of a victim. However, is this violence recognisable to the audience? What role do the male characters play in legitimizing Raquel as a strong woman?

Keywords: Detective; Violence; Power; Victim; *La casa de papel*; *Money Heist*; Gender.

1. INTRODUCCIÓN

Este estudio tiene como objetivo realizar una aproximación a la serie televisiva española *La casa de papel*, específicamente al modo en que en ella se ven plasmadas las relaciones de género. Se trata de un análisis centrado en las fórmulas narrativas que esta emplea, así como en algunos de sus personajes. Principalmente, el foco de atención se detendrá en el personaje de la inspectora Raquel Murillo, como figura que encarna el sujeto de la investigación en una trama de doble foco propia de los relatos de atracos, que cuenta con muchas características del género policial. Así, se explorarán las relaciones de poder y dominación que confluyen en la historia, sobre todo en relación con la tradición del género negro y de sus personajes-tipo, y prestando especial atención al sesgo de género en la configuración de sus personajes, centrándonos en el de la inspectora.

Otro de los focos fundamentales de nuestro trabajo será el de la violencia. Si bien este es un campo de estudio vasto que ha dado lugar a amplias reflexiones por parte de la crítica, tratamos de ceñirnos aquí a unas líneas conceptuales básicas, que van desde la violencia en un sentido amplio a la violencia machista/de género. Los presupuestos teóricos que esbozamos nos sirven de punto de partida para llevar a cabo el análisis textual, centrado en

las formas de la violencia que se visibilizan en la serie y en los efectos de la misma sobre el personaje de la inspectora Murillo.

La casa de papel es un serial ideado por Álex Pina y producido por Atresmedia en colaboración con Vancouver Media para la cadena española Antena 3. Su emisión se inició en 2017, y posteriormente fue comprada por la plataforma Netflix para convertirse en un fenómeno de seguimiento mundial, que dividió los capítulos existentes en dos partes e inició la producción de la tercera. Es importante remarcar que, en este trabajo, tan solo se hará alusión a estas dos primeras temporadas, dado que la tercera ha sido estrenada recientemente y es aún una narrativa inconclusa. Con todo, las dos primeras construyen una trama cerrada, con lo que esto no resulta un inconveniente a la hora de abordar el análisis del relato.

Debemos advertir, por otro lado, que el estudio se plantea en parte desde la premisa de que los esquemas clásicos del género negro se forjan a partir de modelos masculinos. No por ello se pretende insinuar que no existe una tradición literaria reciente de novelas negras de autoría femenina o que los personajes femeninos no hayan tenido roles de investigadoras. En las últimas décadas han aparecido, dentro del género, numerosas obras que se inscriben en esta línea; entre ellas, en el contexto español se considera pionera, con muy pocas excepciones anteriores, la obra *Picadura mortal*, de Lourdes Ortiz, publicada en 1979 (Losada y Paszkiewicz 7). De hecho, podemos ver cómo incluso se ha acuñado recientemente la controvertida etiqueta de «femi-crime» como una de las tantas que se proponen a las variantes del género, cada vez más numerosas (Martín Escribà y Sánchez Zapatero). Dentro de la crítica académica, han resultado especialmente enriquecedores para el trabajo los contenidos del portal MUNCE/VANACEM¹, resultado del proyecto de investigación *Mujeres y novela criminal en España (1975-2010): autoras, figuras de poder, víctimas y criminales*, que reúne un amplio catálogo de estas dentro de la narrativa española. La aparición relativamente reciente de una línea de investigación que se centre en este campo permite una lectura comparativa más amplia e intertextual de las problemáticas que aquí abordamos.

Por otro lado, cabe destacar la existencia de algunas otras series de televisión que guardan correspondencias con *La casa de papel* en lo que

1. <http://www.ub.edu/munce/>

aquí nos afecta, es decir, que tienen como protagonista o como uno de los personajes principales a una mujer detective o inspectora que se encarga de investigar los crímenes o delitos. En el caso español, quisiéramos destacar el precedente de *Los misterios de Laura*, producida por Boomerang TV y emitida en Televisión Española entre 2009 y 2014. En ella, su protagonista –Laura– tiene algunos puntos en común con la investigadora de *La casa de papel*, entre los que destaca la necesidad de conjugar la maternidad con el terreno profesional. No obstante, y aunque la tomamos como un precedente interesante, sus claves giran hacia el terreno de lo cómico, y en ella se visibiliza de forma menor la situación de violencia a la que se ve sometido el personaje. También en relación con otros precedentes del terreno audiovisual, aunque esta vez del ámbito anglosajón, rescatamos algunos personajes que pueden ser interesantes a la hora de crear un espectro de correspondencias. No es nuestro objetivo realizar un trabajo comparativo, sino centrarnos en el análisis concreto de *La casa de papel* como puesta en escena de una serie de representaciones y narrativas. Recordamos, en este sentido, al personaje de Mary Beth Lacey en la estadounidense *Cagney & Lacey* (1981-1988), o a la inspectora Carrie Mathison en la más actual *Homeland* (desde 2011), sin olvidar a la sargento Catherine Cawood de la británica *Happy Valley* (desde 2014) o a la agente Saga Norén en la escandinava *Bron* (2011-2018)².

En cuanto a la metodología que se ha seguido para construir este estudio, destacamos en primer lugar que en todo momento se ha tratado de mantener una perspectiva crítica respecto al modo de representación de las relaciones de género entre los personajes de la serie. La producción está estudiada en términos de narrativa, si bien consideramos que sería pertinente realizar, en futuros trabajos, un análisis más detallado de la puesta en escena y del lenguaje audiovisual utilizado, así como en la recepción y en los grados de percepción de sus dinámicas por parte del público espectador. Por otro lado, se ha considerado pertinente un abordaje de las convenciones de las narrativas policíacas desde su génesis, para así ahondar en cómo funcionan estas representaciones en el paradigma actual. Asimismo, se incide en una

2. Estas series han tenido cierta repercusión académica. Para ampliar información sobre las relaciones de género en los personajes citados, conviene consultar los trabajos de D'Acci, Mayerle, Monacelli, Bevan, Bullock, Culpepper o Gorton.

conceptualización teórica de la violencia para abordar sus modos de representación en la serie, con especial hincapié en la violencia contra las mujeres. Estas bases teóricas se han empleado para un análisis detallado de la narrativa de la serie, centrado en el personaje de la inspectora Raquel Murillo, de los acontecimientos que giran en torno a ella y de cómo se relaciona con ciertos personajes.

2. UNA MIRADA AL GÉNERO POLICIAL O DE CÓMO RAQUEL ATRAPABA A LOS MALOS

El policial es un género narrativo ampliamente estudiado y teorizado. Aunque es lo suficientemente flexible como para admitir continuas novedades narrativas³, funciona a partir de un esquema que resulta muy reconocible al público. Algunos de sus ingredientes fundamentales podrían ser el sujeto criminal, el propio crimen, el detective o la víctima. La acción narrativa de una novela policial clásica se centra en la persecución del criminal por parte del detective, quien resuelve el caso a través de la lógica y la deducción. La razón, la verdad, estará encarnada por un detective que «más que un personaje [...] es un símbolo y su antagonista no es tanto el criminal como el misterio: es la razón humana encarnada» (Del Monte 60). En síntesis, las características y objetivos del policial clásico se resumirían en lo siguiente:

La novela policiaca, ya desde sus inicios con Poe, participa de esta tendencia a tratar el fenómeno del crimen como juego estético en donde el suspense, el misterio y el ingenio tienen un fin en sí mismo. La función encomendada por la sociedad al investigador, policía o detective, es la de defender al sistema de los ataques de que este es hecho objeto. La fórmula exige que la investigación conduzca a una solución final reparadora del orden social, en la cual el criminal sea descubierto y castigado. Su actuación siempre conlleva de manera indirecta una defensa implícita de la sociedad establecida, lo cual otorga a la obra un sentido moral muy distintivo. Por su total confianza en la ley y en el orden burgueses, y su defensa del bienestar de

3. Todorov defiende la inflexibilidad de las normas del género, si bien otros (Colmeiro 43-44) apuntan a que, dentro de ese esquema relativamente fijo, y paradójicamente, uno de los rasgos característicos es la creación constante de nuevas normas, acaso para satisfacer la necesidad de sorprender al público lector, entre otras cuestiones.

clase, este subgénero de la novela policiaca manifiesta una postura moral conservadora que protege la estructura social. (Colmeiro 60)

La casa de papel encarna un modelo narrativo más cercano al policial clásico que al negro, a pesar de que se ambienta en la actualidad. El argumento y la acción escenifican una trama muy próxima a la de la novela de enigma: una inspectora de policía establece una lucha de intelectos con un atracador, y su fin último es restablecer el orden social. Esto muestra la convivencia de los dos modelos en la actualidad, si bien una de las novedades que presenta la serie tiene que ver con el papel que cumple la inspectora; Raquel Murillo se mueve en una acción propia del policial clásico, pero sobre unas condiciones de existencia y de socialización que tienen más que ver con el telón de fondo del policial duro, puesto que está ambientada en la actualidad.

Más allá de cómo ha evolucionado el género, es interesante detenerse brevemente en qué significa el policial o, más bien, qué es lo que busca. Es evidente que toda narrativa de esta modalidad pone en juego una investigación, la búsqueda de algún tipo de saber o verdad. Un proceso de adquisición de conocimiento del que, además, se hace copartícipe al lector o espectador, quien aprenderá o descubrirá de la mano del investigador; «puedes saber», dirá Kristeva (15), es el mensaje que el policial manda esencialmente al lector.

Si bien la crítica coincide en datar el nacimiento del género en el triunfo del modo de producción capitalista⁴, es decir, en torno a los inicios del siglo XIX, no son pocos los que han buscado antecedentes más remotos (Eisenstein 30-31; Del Monte 21-27), en cuyos trabajos el nombre de Edipo casi siempre está presente. No es casual que Foucault dedique buena parte de *La verdad y las formas jurídicas* a analizar la tragedia de Edipo (37-59) y cómo funciona en ella esa adquisición del saber propia del policial.

El eje sobre el que gira este texto de Foucault es la íntima relación que existe entre el poder y el saber, y en cómo se fundamentan y legitiman las formas contemporáneas de obtención y constatación de la verdad. Al estudiar la tragedia de Edipo, el autor hace especial hincapié en cómo su proceso de descubrimiento de la verdad es paralelo al del reconocimiento de su poder.

4. En ese sentido, Foucault plantea que, al desaparecer los suplicios y los castigos ser trasladados a las cárceles, el relato policial cumpliría el papel de representar públicamente el crimen y el castigo (Mattalia 22-23).

«Durante toda la pieza lo que está en cuestión es esencialmente el poder de Edipo [...], su problema es el poder y cómo hacer para conservarlo» (49). Las relaciones que podemos establecer entre saber y poder son útiles para pensar este trabajo, puesto que permiten ver el lugar narrativo de la detective, sujeto de conocimiento por excelencia, como un lugar que otorga cierto poder. Con ello, una mujer detective no ocupa este espacio de saber sin más, sino que atraviesa dificultades y presiones a la hora de acceder a la posición privilegiada de poder, esto es, a lo que el saber tiene de poder.

«El relato policial trabaja con el eje del saber: es decir, su signo más evidente es el de la interrogación. Investigar, deducir, problematizar y responder son sus líneas centrales» (Mattalia 14). Pero, ¿cuál es la forma de acceder a ese poder? Foucault realiza un repaso genealógico de las vías para acceder a la verdad, y con ello el nacimiento de la indagación –forma política de autenticar la verdad (87-88)– y la prueba. El texto plantea el valor de las pruebas en relación con la noción de ‘verdad’, en la conjunción político-jurídica que la determina y de la que el policial se hará eco.

Dentro de los esquemas del género, los personajes de mujeres han ocupado tradicional y mayoritariamente el papel de la víctima o bien de la mujer fatal, un tipo muy marcado de asesina. Según Piglia (*El último lector* 91-92), mientras que la mujer-víctima es más típica del policial clásico, en la novela *hard-boiled* norteamericana empieza a aparecer una gran cantidad de mujeres que ocupan el lugar de asesinas y no tanto de víctimas. En *La casa de papel* es una mujer la que se ocupa de la investigación, personaje que entra en tensión con el molde del héroe-detective por distintos motivos. Esta posición narrativa ha correspondido históricamente, y por lo general, a un personaje masculino; en el esquema del género, el protagonista cumple con el rasgo de sujeto de conocimiento por cuanto busca resolver el crimen o el misterio y se enfrenta a un enigma que requiere de él ciertos atributos. Que el papel lo ocupe un hombre tiene que ver con toda una epistemología de la racionalidad que, desde el Renacimiento, lo sitúa como sujeto –pensante– universal. Pese a esta afirmación, insistimos en que no negamos que existan, como veníamos diciendo, multitud de mujeres investigadoras en producciones, además, muy recientes. Sin negar lo anterior, planteamos ese lugar narrativo como un lugar de tensión desde el momento en que un juego

de intelectos al estilo del policial clásico se contextualiza en el aquí y ahora de una mujer con las características de Raquel.

Si protagonizar este tipo de relatos permite que el personaje asuma o se acerque a un posicionamiento de saber-poder, veremos que el hecho de que este sea una mujer acarrea en ella una serie de consecuencias y contradicciones, que se traducen en una tensión constante entre las exigencias que el género impone a este actante narrativo y las necesidades del personaje, en relación con su construcción como mujer. En este sentido, la detective construye una entidad narrativa atravesada por la ley y los aparatos del Estado, y se relaciona con ellos de manera específica por su condición de mujer.

La casa de papel representa, en su amplio elenco de personajes, a numerosas mujeres individualizadas a conciencia y por tanto diversas; algunas de ellas se corresponden con el papel más clásico de víctimas del policial, como ocurre con Mónica o Ariadna, pero la mayoría se construye sobre la premisa de ser mujeres ‘fuertes’. Además, cada una de ellas tiene un carácter, una historia y una personalidad considerablemente individualizadas en comparación con otras narrativas similares, que con frecuencia presentan a los personajes femeninos como un ente homogéneo, y en las que se dedican pocos esfuerzos de caracterización de los mismos. Así, personajes como Tokio, Nairobi o Raquel, que comparten ese rasgo de mujeres «fuertes» y con alto nivel de protagonismo en la serie, no por ello dejan de mostrar, dentro de esta característica, una pluralidad que se opone a la representación de la mujer en términos unidimensionales.

Raquel Murillo es la inspectora de policía a cargo de resolver el caso: un grupo de «atradores» se ha encerrado en la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre y está imprimiendo su propio dinero sin marcar. Se trata de un delito a gran escala que genera una crisis estatal durante días, en un proceso en el que participan los servicios de inteligencia, el Gobierno y los medios de comunicación. La envergadura del conflicto es tal que supone una gran responsabilidad para quien gestione el caso, que tendrá además que negociar con los atradores. Raquel es la agente elegida por el comisario para la tarea. Desde el principio, la inspectora Murillo aparece como un personaje de autoridad reconocida, una autoridad que le viene dada por el cuerpo de Policía. En ese lugar en el que se posiciona, es por tanto un personaje que

trabaja por el cumplimiento de la ley, que defiende los intereses del Estado y que está del lado del orden social en oposición a la banda de atracadores.

Dado este posicionamiento, en el marco del género narrativo, es posible localizar las correspondencias con el detective de la novela policial clásica, puesto que vela por el restablecimiento del orden social y está del lado de la ley. Al respecto, son interesantes las referencias a «atrapar a los malos» que se hacen en torno a Raquel en varios capítulos, puesto que la entidad «los malos» revela su carácter relativo y cobra relevancia hacia el final de la serie. Además, el tópico de la «lucha de inteligencias» que se da entre ella y El Profesor, y en menor medida contra otros personajes masculinos, remite también a esa vertiente tradicional del género; en palabras de Foucault, «la lucha entre dos puras inteligencias, la del asesino y la del detective, constituirá la forma esencial del enfrentamiento» (Mattalia 43).

Así pues, la inspectora toma la responsabilidad del caso en primer lugar porque es su trabajo⁵, pero además se identifica activamente y desde el primer momento con el objetivo de la Policía, en defensa de la ley y el orden. Por otra parte, la serie pone en escena un juego entre ley y autoridad; aunque Raquel vele por la ley, la autoridad que esta le confiere como representante de la misma no está reconocida por algunos de sus compañeros e incluso subordinados.

A partir de esta serie de presupuestos sobre los que funciona el personaje de Raquel, van apareciendo múltiples elementos que finalmente hacen que esa posición de poder, del lado de la ley y del Estado, se construya en desajuste con la condición del personaje y genere múltiples contradicciones que se verán en parte cristalizadas en el resultado de los últimos capítulos: abandonará el cuerpo de Policía y se unirá a la banda de atracadores. Además, tengamos en cuenta que Raquel es una madre «sola», y se enfrenta al conflicto que supone llevar adelante este papel sin renunciar a su vida profesional ni a su vida sexual, es decir, a no hacer de la maternidad su único deseo ni su

5. Recordemos que uno de los rasgos fundamentales del policial «duro» es la aparición de las condiciones de existencia de los detectives. La necesidad de resolver el caso como vía para un determinado pago o un salario contrasta con la novela de enigma, en que «las relaciones materiales aparecen sublimadas» (Piglia, *Crítica y ficción* 62). El caso de Raquel sí cumple con ello, y en ese aspecto apunta rasgos del policial duro.

único deber. Veremos cómo, incluso, la hija sirve a otros personajes como forma de chantaje o como recurso para presionarla o doblar su conducta.

En definitiva, Raquel es una mujer «fuerte» en un entorno de hombres que la cuestionan y tratan de desacreditarla, que son paternalistas o crueles con ella. Así pues, como actante de la narración, se encuentra con constantes impedimentos para llevar a cabo la función que ocupa en el reparto de papeles. Impedimentos que van más allá de las trabas que se presentan a un detective al uso, y que tienen que ver con signos asociados a su condición de mujer y de madre. Esto sucede, por ejemplo, cuando se pone en cuestión su profesionalidad como persona a cargo de la negociación con los atracadores, sobre todo por parte del coronel Prieto, o bien cuando el caso comienza a aparecer en los medios de comunicación. Además, no debemos olvidar que, pese a tener una orden de alejamiento, Raquel debe convivir en el mismo espacio profesional que su maltratador, quien es a la vez su ex marido y padre de su hija, y quien utiliza su posición privilegiada en el cuerpo de Policía para tratar de dejarla en evidencia y recuperar la custodia de su hija. En este sentido, la investigación forma parte de su vida profesional pero, como expondremos en adelante, algunos aspectos de su vida personal serán utilizados para debilitarla y desacreditarla en la esfera profesional.

Para comprender estas afirmaciones, no obstante, consideramos necesario realizar un breve recorrido teórico sobre los diferentes tipos de violencia que podemos ver representada en la obra, puesto que esta no es unidimensional y tampoco se limita al delito central que ocupa los argumentos. Lejos de ajustarse a formas explícitas, puede alcanzar puntos inesperados de la narración.

3. LA VIOLENCIA REPRESENTADA: TIPOLOGÍA Y EFECTOS

Para tratar de catalogar los tipos de violencia que aparecen en estos relatos, nos serviremos de las teorías de los autores Žižek y Galtung, principalmente del primero de ellos. Las obras teóricas de ambos son útiles para localizar formas de violencia que van más allá de la fácilmente detectable, producida por agentes que pueden reconocerse sin dificultad. Por una parte, Galtung (15) diferencia entre la violencia directa, la estructural y la cultural. Entre ellas, la directa es la que ocupa de forma más evidente el espacio

de la narrativa criminal, y así es, incluso, en *La casa de papel*; pese a que la primera regla de los asaltantes fuera no emplearla o emplearla lo mínimo posible, la historia se acaba tiñendo de sangre desde el primer capítulo. Esta permite reconocer a su agente, individualizar a un culpable, mientras que las otras dos, invisibles y naturalizadas, con frecuencia no son reconocidas como tales. Para el autor, está causada por las violencias estructural y cultural; entre ellas, la cultural «es la suma total de todos los mitos, de gloria y trauma y demás, que sirven para justificar la violencia directa», mientras que la estructural «es la suma total de todos los choques incrustados en las estructuras sociales y mundiales, y cementados, solidificados, de tal forma que los resultados injustos, desiguales, son casi inmutables» (16).

Por otro lado, Zizek también hace una distinción tripartita, si bien con algunos cambios. Este autor diferencia primeramente entre dos grupos: la violencia objetiva y la subjetiva, que sería el correlato de la directa en la distinción de Galtung. La violencia objetiva, a su vez, agrupará las dos formas de violencia invisible, que reciben los nombres de sistémica y simbólica:

La violencia subjetiva es simplemente la parte más visible de un triunvirato que incluye también dos tipos objetivos de violencia. En primer lugar, hay una violencia «simbólica» encarnada en el lenguaje y sus formas [...], que está relacionada con el lenguaje como tal, con su imposición de cierto universo de sentido. En segundo lugar, existe otra a la que llamo «sistémica», que son las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político. (Zizek 10)

Sus reflexiones permiten, además, formar una idea de por qué la subjetiva es visible y fácilmente detectable y con la objetiva ocurre lo contrario: «la violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como subjetivamente violento» (Zizek 10). Insiste en que «debemos resistirnos a la fascinación de la violencia subjetiva» ya que «es, simplemente, la más visible de todas» (Zizek 22).

Uno de los rasgos que apunta para la violencia sistémica es que esta es anónima (22), lo cual resulta en especial interesante para trabajar con el género policial. En él, uno de los motivos argumentales más tipificados es el de encontrar al agresor: descubrirlo, localizarlo, reconocerlo. En otras palabras, si hay crimen es porque hay alguien detrás de él, un responsable. Así, resulta lógico que se ponga el foco en la violencia subjetiva, pero de esta

forma también se refuerzan los caracteres visible e invisible de los dos tipos que Zizek propone: si se trata de una historia que representa la persecución del crimen –y su violencia–, es más fácil que aquello que no se persigue no se perciba como tal.

Dado que uno de los focos principales de este trabajo es el de una mujer investigadora, también una de las principales tareas será la de desnaturalizar las violencias objetivas –sistémica y simbólica– para comprender cómo esta queda investida del rol de víctima. Según Galtung (17-19), no hay separación entre estas tres formas de violencia, sino una relación dialéctica entre ellas. Dentro de la acción de *La casa de papel*, se verá que tampoco hay una separación clara entre las violencias directas que ocupan el foco narrativo y las más naturalizadas, de las que Raquel es un blanco permanente. Con frecuencia, de hecho, visibilizar las que son invisibles ayudará a comprender más clara y profundamente las subjetivas.

Aunque las teorías de Zizek y Galtung nos resulten muy útiles para realizar esta distinción, necesitamos algo más para analizar las violencias de estas obras. La violencia contra las mujeres, aunque pueda ser planteada o entendida a partir de la división de los citados autores, necesita de una conceptualización específica.

Realizar una definición clara y sintética de la violencia de género no es tarea fácil. Nos limitaremos, aquí, a apuntar algunas de las líneas claves que nos sirvan para abordar el análisis de la obra en estos términos. La «violencia de género», también llamada «violencia machista» o «violencia contra las mujeres» con algunas variantes de significado, es aquella que se ejerce sobre estas por el mero hecho de serlo, y tiene que ver con una forma de atacar y reprimir lo que se percibe como el género otro. Esta tiene múltiples formas y se ejerce de maneras diversas, que podrían interpretarse mediante la terminología de Zizek citada más arriba. Por tanto, posee una dimensión objetiva, estructural, que construye y alimenta un sistema económico, político y jurídico asentado en buena parte sobre la diferencia sexual, en el que cuestiones como los roles de género o la división sexual del trabajo son pilares fundamentales para la reproducción del poder. Por otra parte, tiene también una dimensión simbólica; está arraigada en nuestra forma de comunicarnos y relacionarnos, así como en las estructuras mismas del lenguaje.

Mérida, en su definición de la «violencia de género», sintetiza algunas de estas cuestiones:

Una violencia que hemos aprendido a designar bajo diversos nombres, «violencia contra las mujeres», «machista», «sexista»... y que nace, se ejerce y se fundamenta en unas relaciones de dominación, que constituye la violencia que ejercen los hombres contra las mujeres en el marco de unas relaciones de dominación de género asimétricas y de poder, cuyos actos se efectúan mediante el ejercicio del poder, la fuerza o la coacción, ya sea física, psíquica, sexual o económica, encaminadas a establecer o perpetuar relaciones de desigualdad. Una violencia que se desencadena con innumerables formas y que percibimos bajo distintas manifestaciones: violencia doméstica o de pareja, abusos sexuales, acoso laboral, violaciones, prostitución forzada... (20-21)

En lo tocante a la distribución de los papeles de género y a cómo estos (re) producen dicha violencia, pueden sernos útiles las nociones de «performatividad» y de «tecnologías del género» que propusieron Butler y De Lauretis, respectivamente, y que nos acercan también a cómo se regulan y disciplinan los cuerpos y la sexualidad. En cuanto a la propuesta de Teresa de Lauretis, es central el mencionado concepto de «tecnología», que toma de Foucault. En *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (144-145), el autor habla de las «tecnologías del sexo». Asimismo, en *Tecnologías del yo* (48) se adentra en la definición de cuatro tipos de «tecnologías», entre ellas las «del yo».

De Lauretis hablará, a partir de este concepto, de «tecnologías del género». La autora analiza el género como algo que se construye (auto)representándose, a la vez producto y proceso de dicha (auto)representación. Por otra parte, tomará la referencia de Althusser (De Lauretis 39-43) para, en un proceso similar al que realiza con la terminología foucaultiana, proponer las correspondencias con lo que para este autor es la «ideología» y cómo la autora entiende que funciona el género. También en relación con Butler (*El género en disputa*), la autora planteará las problemáticas y los límites del concepto de diferencia sexual.

Uno de los grandes aportes de Butler tiene que ver con la revisión de los conceptos de sexo y género. Si bien esta diferenciación había servido a teóricas anteriores como una herramienta analítica útil en el contexto en que se dio, Butler (*Cuerpos que importan*) determinará que es imposible pensar en un sexo libre de género, es decir, en un «sexo prediscursivo»; «el sexo ya

está generizado». Pero entonces, ¿cómo pensar el género y la identidad sin caer en el «determinismo cultural»? (Butler, *Cuerpos que importan* 14). En este punto entra en juego el concepto de «performatividad» como manera en que el género se (re)produce; para su análisis, la autora se vale de los teóricos de los llamados «actos de habla» (Austin; Searle). La performatividad se describe, con ello, como una repetición ritualizada de determinados comportamientos a través de los cuales se construye el género. Los llamados roles de género están, además, presentes en los productos culturales que consumimos a diario:

Bajo esta mirada, el cine y el resto de las representaciones audiovisuales, así como la publicidad, la literatura o los mensajes elaborados por los medios de comunicación se nos desvelan como potentes mecanismos de producción y reproducción de imágenes que contribuyen a la creación y recreación de imaginarios sociales que influyen en nuestra forma de ser, pensar, vivir y sentir el mundo, y en particular a hacerlo como «hombres» y «mujeres». (Mérida 112)

Con todo, la violencia de género no afecta por igual a todas las mujeres, y en ese sentido consideramos fundamentales las aportaciones teóricas de la crítica feminista al introducir el concepto de «interseccionalidad»⁶, que permite analizar las relaciones de dominación de género conjuntamente con otras variables como la clase, la raza y la sexualidad.

Buena parte de las ideas expuestas quedan sintetizadas por Raquel Osborne en *Apuntes sobre la violencia de género*. En dicha obra, Osborne plantea, en la línea de nuestro análisis, que la violencia contra las mujeres cuenta con una dimensión directa pero también con mecanismos indirectos, «que responden a una situación de dominación en todos los órdenes». Destaca las que considera cuatro ideas fundamentales en torno a este tipo de violencia: que se trata de un fenómeno estructural, que es un mecanismo de control de todas las mujeres, que representa un continuo y que actualmente sigue habiendo una gran tolerancia hacia ella (Osborne 18). Además, incide en que esta tiene que ver con los modos de «socialización de género» (Osborne 42), en la línea de lo que planteamos más arriba. De sus aportaciones, destacamos la idea del «efecto intimidatorio» que, según la autora, produce en todas las

6. Al respecto, pueden consultarse trabajos como los de Platero, Cubillos o Pereira.

mujeres el hecho de tener constancia de la existencia de este tipo de violencia, puesto que nos resulta además muy útil para acercarnos al personaje de Raquel Murillo. No olvidemos que ella es terriblemente consciente de la existencia de la violencia directa, por cuanto ha sido víctima de malos tratos por parte de su anterior pareja, una parte de la construcción del personaje que no es casual y que queda remarcada en diferentes ocasiones a lo largo de la serie. En síntesis, Osborne dirá de la violencia de género que:

Desde la perspectiva de género, la violencia de género responde a un fenómeno estructural para el mantenimiento de la desigualdad entre los sexos. Es una forma de ejercicio del poder para perpetuar la dominación sexista. Precisamente por este carácter estructural, está mucho más tolerada y, por ende, extendida de lo que a menudo pensamos. Quienes agreden por motivos sexistas no están haciendo sino llevar al extremo conductas que se consideran «normales» y que responden, en última instancia, a unos modelos apropiados para cada sexo. Pero en las sociedades capitalistas y de democracias avanzadas en las que vivimos, la desigualdad de género se mantiene también (y sobre todo) de forma sutil y no coercitiva a través de las «formas contractuales de dominación» (48).

Debemos hacer alusión, por otro lado, a cómo se mediatiza la violencia de género en los medios de comunicación de masas, así como a través de los productos culturales que consumimos, y preguntarnos sobre todo hasta qué punto son perceptibles para la mayor parte del público de la serie las formas de violencia objetiva a las que hacemos alusión en este artículo. Al respecto, insistimos en la naturalización de los roles de género que se presenta de forma mayoritaria en los medios, y en cómo esta es intrínseca a la naturalización de las violencias no subjetivas, es decir, no explícitas. Respecto al personaje de Raquel, consideramos que algunas de estas violencias sí son altamente perceptibles y que contribuyen a la identificación del público con la situación del personaje, pero en otros casos, como se expondrá aquí, los mecanismos del montaje escénico parecen hacer que el personaje pierda su legitimidad.

Para un análisis en profundidad de estos aspectos, sin duda sería pertinente un estudio en profundidad de la serie en términos visuales y de montaje, que arrojaría luz sobre la puesta en escena de la narrativa en estos aspectos. Pese a que este artículo no se centra en la representación visual, no podemos obviar algunas referencias a los llamados *feminist media studies*,

que vienen desarrollando análisis de las representaciones de las mujeres en la pantalla desde los años 70, de la mano de la segunda ola del feminismo; podemos encontrar algunas síntesis sobre este recorrido crítico en Kaplan, Mattelart, o Bernárdez, García y González. Figuras como Sherry Innes –quien estudia en profundidad las representaciones de la mujer «dura»– o Charlotte Brunsdon nos sirven como referencia a la hora de situar nuestro trabajo en un contexto de tradición crítica. Tal y como sintetiza Kaplan, Brunsdon nos habla, de las «exigencias contradictorias» a las que se enfrentan las mujeres «al asumir nuevas funciones dentro de las estructuras patriarcales» (141) y esta apreciación, aunque situada en un contexto distinto al de la serie que analizamos, guarda relación con la incorporación de las mujeres al mercado de trabajo y la necesidad de lidiar con nuevos roles asociados a la mujer que trabaja fuera de casa. Por muy lejano que pueda parecer este fenómeno, no se aleja tanto del modo en que queda retratada la figura de Raquel Murillo, y el modo en que la esfera de su vida privada la persigue en sus movimientos en la vida pública.

En *La casa de papel*, el crimen que presenciamos no es un asesinato, sino un delito que no termina de responder al significado de robo o atraco. En él, una de las premisas principales, que los ejecutores del plan deben tener presente en todo momento, es que debe ser un atraco ‘limpio’ de violencia, una maniobra de inteligencia en la que nadie debe salir herido. Es cierto que, al llevar el plan a la práctica, esta premisa se invalida ya en el primer capítulo, pues la violencia subjetiva se desata en el momento en que surgen las primeras complicaciones.

Sin embargo, la forma en que se plantea el delito nos permite diferenciar entre el crimen/delito y la violencia subjetiva: dos elementos que a menudo se presentan en conjunto pero que no deben ir necesariamente de la mano. Este planteamiento del delito aporta información también sobre el subgénero del policial en el que se inscribe la serie. En apartados anteriores se apuntaba que esta toma muchos elementos del policial clásico, pero que, al contextualizarse en la actualidad, en ella se desatan violencias de tipo contemporáneo. En ese sentido, se entiende que no resulte la fórmula del crimen sin sangre, del plan ejecutado solamente con la inteligencia: se produce un desajuste al querer hacer funcionar un motivo argumental del XIX en el contexto de la actualidad. No solo esto, sino que también pone sobre la mesa la idea de

que la violencia no se puede controlar, primero, y que es difícil salir de la ley sin derramar sangre, sin convertirse en agente de algún tipo de violencia.

Tal y como se apunta en el anterior apartado, pueden localizarse varios focos de violencia objetiva: el relativo al sistema económico y político, y el que tiene que ver con la violencia machista. El primero de ellos va de la mano del motivo central del argumento y de su gran carga simbólica: un robo que no es un robo, un dinero que no es de nadie pero del que el Estado no puede permitir que nadie se apropie. Más allá de ese simbolismo, que trasciende en forma de reflexión a la esfera pública en los últimos capítulos, se representa también cómo muchos personajes, sobre todo los miembros de la banda, están atravesados por esta violencia económica. Si pensamos en la violencia sistémica, podemos explicarnos cómo la mayoría de los atracadores, casi todos procedentes de un entorno marginal, ven el robo como una forma de librarse de los condicionamientos económicos que los han perseguido a lo largo de su vida. Pero no solo ellos, sino también algunos de los propios secuestrados, que preferirán unirse a su bando y convertirse en cómplices aun a riesgo de ser juzgados como tales.

Por lo que respecta a la violencia contra las mujeres, la mayor parte aparece representada como violencia objetiva, tanto sistémica como simbólica. Hay, también, algunas muestras de violencia subjetiva en esta línea, casi todas ellas localizadas en el personaje de Berlín. La mayor parte de las manifestaciones de violencia –machista– objetiva, en cambio, recae en la inspectora Raquel Murillo, quien está al mando de la negociación con los atracadores y a quien se le encarga, en definitiva, resolver el caso.

La tensión entre este personaje y lo que se esperaríamos de un héroe del policial clásico, comentada en los primeros apartados, se plantea a partir de la superposición de su vida personal y su vida profesional. En primer lugar, su condición de madre tiene una presencia constante en la historia; no puede ser buena policía sin dejar de ser una buena madre. Al centrarse más y más en el caso se convierte, a ojos del espectador y de su propio entorno, en una madre que desatiende a su hija y que apenas puede hacerse cargo de su seguridad. Una hija que, además, está en una situación especial de vulnerabilidad, dado que el padre, con orden de alejamiento por maltrato, intenta acercarse a la niña cuando ella no está. Por otra parte, dentro del cuerpo de policía, Raquel queda desacreditada por haber puesto una denuncia por

malos tratos a su ex marido, también miembro del cuerpo, que muchos creen falsa y fruto de un ataque de celos.

Con todo ello, también a menudo se pone en tela de juicio su capacidad para resolver la crisis del atraco y gestionar el personal a su cargo. Ya en el primer capítulo, en sus conversaciones con el coronel Prieto, representante del CNI, son constantes las provocaciones por parte de este a la autoridad de Raquel, así como los cuestionamientos acerca de la pertinencia de sus decisiones. Es desafiada incluso, en algunos momentos, por agentes del cuerpo que están a su cargo, como ocurre con Lobo en los capítulos 8 (parte 1, 18'04") y 5 (parte 2, 36'05"). Presenciamos, por tanto, toda una serie de enfrentamientos intelectuales y de autoridad que pueden leerse desde la óptica del género. A Raquel se le presupone esa «mística de la feminidad» (Friedan) que la convierte en madre, esposa y guardiana del hogar; está implícitamente sometida a los mandatos de su género. Ellos, en cambio, no lo están; ocupar el espacio de lo público, en este caso el ámbito profesional, no es fruto de una conquista ni supone una doble carga, sino que es simplemente «lo normal». Desde esa posición de desigualdad, utilizan su condición para desautorizarla.

Por otra parte, la inspectora sufre en el espacio laboral intromisiones recurrentes en su vida sentimental y sexual, que empiezan con las preguntas a las que la expone El Profesor y que escuchan todos los agentes que se ocupan del operativo, que van desde qué ropa lleva puesta hasta si alguna vez ha fingido un orgasmo. Es acosada también por su compañero y amigo Ángel Rubio, quien manifiesta a menudo su deseo hacia ella y muestra una actitud celosa y controladora de su vida sexual y amorosa. Frente al rechazo reiterado de ella, llega incluso a dejarle un mensaje en el contestador gritándole: «eres una zorra, una zorra egoísta y obsesiva. ¡Eres una puta zorra! ¡Putas zorra! ¡Zorra! Una comecoños; una frígida, ¡coño! ¡Una frígida de mierda!» (cap. 8, parte 1, 46'28"). Por otro lado, ya hacia el final de la serie, cuando los miembros del cuerpo descubren que mantiene una relación sentimental con uno de los atracadores –aunque sea sin ella saberlo–, esto sirve como pretexto para que no le otorguen credibilidad alguna a su testimonio, y pasa automáticamente de ser considerada la inspectora a cargo del caso a ser puesta en busca y captura.

Esta exposición de la vida privada de Raquel, y el modo en que se utilizan elementos de la misma para cuestionar su legitimidad como figura de poder y como agente de la ley, pasan del entorno laboral a ser públicas en su máxima expresión cuando los medios de comunicación comienzan a hacer uso de esas informaciones. Esto permite no solo que todo el mundo pueda opinar de la efectividad o de la calidad de su trabajo como inspectora a cargo de la operación, sino además que se opine públicamente sobre su vida personal. Un ejemplo muy ilustrativo de ello aparece en el capítulo seis, cuando en una tertulia televisiva se establece la siguiente conversación entre los colaboradores:

- [...] habría que reflexionar sobre el papel de la inspectora Murillo. Yo no sé si está a la altura de una negociación de este calibre.
- Hombre, tiene una amplia carrera dentro del Cuerpo Nacional de Policía. Psicóloga, criminóloga... ¿qué más quieres?
- Currículum le sobra. El problema es que ahora mismo la inspectora Raquel Murillo acaba de presentar una denuncia por malos tratos [...].
- ¿Qué tiene que ver eso [...]?
- Tiene que ver desde el prisma de que está mentalmente afectada. Probablemente esté medicada, esté inestable... (Cap. 6, parte 1, 2'56")

A través de esta cita podemos ver cómo los medios de comunicación, en el terreno de lo público, tratan de desmentir esa «fortaleza» del personaje. No solo esto, sino que se patologiza el maltrato, en tanto su vulnerabilidad como víctima se convierte en un pretexto para incapacitarla laboralmente apelando a su salud mental.

Efectivamente, poco importa que Raquel sea psicóloga y criminóloga, su perspicacia y su capacidad deductiva, su habilidad negociadora o incluso su fuerza física, puesto que este entorno hostil en el que se mueve permite que quede desacreditada para la figura de poder que constituye su cargo profesional. Es, en ese sentido, víctima de la violencia estructural hacia las mujeres que está arraigada en el aparato estatal y que queda amparada por la ley. Tal vez por ello decide finalmente abandonar el cuerpo y reafirmarse en el papel de criminal que otros le han otorgado. Cuando sus propios compañeros la ponen en busca y captura sin que lo merezca y sin darle oportunidad de defenderse, ella revierte esta acusación en su favor y se une a la banda de atacadores. Es cierto que sus acciones finales, cuando cambia de bando

–«ya no sé quiénes son los buenos y los malos» (cap. 6, parte 2, 34'49")– están mediadas por su relación sentimental con El Profesor, pero no por ello dejan de ser una muestra activa de rechazo hacia ese lado de la ley por el que ella había estado velando pero que poco había velado por ella. Así, al cambiar de bando, Raquel cruza ese límite, esa «frontera cultural» que, según Ludmer (14), traza el delito, y queda degradada a ojos de la ley. Todo depende, igualmente, del lado del que se considere esa ley. ¿Qué es Raquel, una heroína o una traidora?

Anteriormente se ha mencionado que la inspectora inicia, durante los días que dura el atraco, una relación sentimental con El Profesor, el personaje que está a la cabeza de aquel. Esta historia, que no es del todo paralela a la del atraco, aporta a la serie un componente melodramático, y sienta las bases para el cambio de bando final de la inspectora. Se trata, con todo, de una relación problemática. Cabe tener en cuenta que prácticamente a lo largo de toda la serie hay en ella una situación de desventaja en la que él sabe quién es ella pero ella no sabe que él es el cerebro del atraco. Él, pues, aprovecha cualquier ocasión para extraer de esa relación afectiva un beneficio para los fines del atraco, aun a costa de perjudicar personalmente a Raquel.

Aunque sea indirectamente y desde otra óptica, El Profesor colabora a esta atmósfera hostil en la que Raquel se ve constantemente cuestionada y desacreditada, e incluso llega a reconocer que pensó en que sería una «presa fácil» (cap. 4, parte 2, 60'52") por haber sido víctima de malos tratos en el pasado. Efectivamente, cuando ella es conocedora de quién es Salva –nombre falso que adopta El Profesor– en realidad, no duda en responder frontalmente y por diferentes medios al engaño y la humillación que esta relación ha supuesto para ella, pero el desenlace da un último giro a estos acontecimientos. Así, el cambio de bando de la inspectora está mediado por las palabras iluminadoras de este personaje, un hecho que la mantiene en esa posición de ingenuidad a la que, también a ojos del espectador, la ha conducido esa relación amorosa. En general en la serie se presentan, igual que un amplio abanico de personajes femeninos diferentes, también algunas formas de masculinidad no tradicionales, lo que no quita que otros tantos personajes masculinos se adscriban al paradigma de la llamada «masculinidad

hegemónica»⁷. En esa línea es interesante apuntar que la relación que El Profesor tiene con Raquel permite verlo desde la óptica de un hombre emocionalmente afectado y vulnerable, y que esa construcción particular de su masculinidad no lo deslegitima como héroe de la serie.

Es necesario tener en cuenta que, narrativamente, la serie se construye de forma que el espectador conoce en todo momento tanto la identidad del Profesor como las intenciones de los atracadores, con constantes elementos sorpresivos pero que siempre dejan al cuerpo de policía, y a Raquel en particular, en una posición de ignorancia respecto a la información que el espectador ya tiene. Decíamos que la serie incorpora varios elementos y estrategias del melodrama⁸, y este sería otro ejemplo de esto, la forma en que se busca claramente la complicidad del espectador.

Ya no solo a nivel narrativo sino a nivel visual, la serie opera un cruce entre ciertos códigos del género policial y, como decíamos, los del melodrama, así como una alternancia de focos narrativos propia del relato de atracos. Respecto a este último, la variación en la focalización es muy observable teniendo en cuenta dos perspectivas muy claras: el «afuera» y el «adentro» de la casa de la moneda. En su base, la serie está sostenida por el suspense propio del policial, y abundan las escenas en que se muestra tanto al cuerpo de policía como a nuestra investigadora siguiendo el rastro del caso para «atrapar a los malos». Asimismo, el suspense se sostiene mediante el mecanismo de que los atracadores parecen ir siempre un paso por delante de la policía, para lo que la narrativa incorpora muchos elementos sorpresivos, fundamentales para mantener al público aferrado a la intriga. No obstante, la marca de la serie es su progresiva fusión con los códigos melodramáticos; a medida que avanzan los capítulos «el plan» de los atracadores comienza a fallar, y el punto de partida es el desarrollo de relaciones afectivas entre los

7. Sobre algunos conceptos básicos relacionados con la masculinidad hegemónica, recomendamos consultar los trabajos de Alsina y Borràs, Bonino, Carabí e Ibarra y Díaz.

8. Al hablar de elementos melodramáticos, nos referimos, por ejemplo, a la temática del sufrimiento por amor y a los impedimentos que se interponen a la felicidad amorosa (Peñamarín 14), o bien a distintas formas de captar la complicidad de un público amplio a través de la identificación (Martín Barbero 35-37). Según Català Domènech, las propuestas contemporáneas de signo realista muestran una tendencia a lo melodramático, lo que el autor achaca a su eficacia comunicativa y a su capacidad para expresar traumas contemporáneos (19, 22).

personajes. De esta forma la intriga se alimenta también en esa dirección, en saber cómo van a terminar esos vínculos y cómo se van a relacionar con la trama del atraco; y es que estas relaciones no solo se establecen entre miembros de la banda, sino entre atracadores y rehenes o, en el caso de Raquel y El Profesor, entre los dos personajes al frente de cada uno de los bandos opuestos. A este «amor prohibido» o imposible tan propio del melodrama se añade el dramatismo de que el público sabe algo que Raquel desconoce: aquel del que se está enamorando no es otro que «El Profesor» a quien tanto intenta atrapar. Esta mezcla de componentes es indudablemente una fórmula exitosa para mantener a la audiencia «enganchada», pero nos interesa también preguntarnos en qué repercute en la percepción que se genera del personaje de Raquel.

A través de este mecanismo, el público puede ver en Raquel a una ingenua, ya que no es capaz de ver lo que este ya sabe. En este sentido, el montaje de las escenas y la distribución de la información juegan en contra de la legitimación de la inspectora, y el espectador acaba participando de esa colectividad que la pone en tela de juicio. La participación –más activa o más pasiva– de la recepción hace del público espectador un cómplice de algunos de los mensajes que la obra transmite. En definitiva, vemos que la co-protagonista de *La casa de papel* se mueve en un entorno hostil que da cuenta de esa tensión y desajuste entre sus necesidades, su condición vital y el modelo del héroe de la narrativa policial. Entre los personajes del género, sin duda no puede escapar a la etiqueta de víctima; más allá, es significativo que decida, activamente, que ser criminal responde más a sus necesidades que ser policía. Raquel transgrede la ley jurídica para ser consecuente con la ley de los afectos, de las filiaciones; lo que para la primera es un delito, para la segunda es una decisión coherente.

5. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo nos hemos centrado en la configuración del personaje de Raquel Murillo. Esta, como hemos visto, ostenta una posición relativa de poder, como heroína pensante de la serie, pero a la vez es una mujer atravesada por una serie de violencias de las que no puede escapar y que vienen de todos lados: del terreno laboral, del económico, del familiar,

del afectivo. Desde ahí, leemos en el género policial otras violencias que no son necesariamente las del crimen o delito que protagoniza las obras, sino muchas otras: diversas, invisibles, escondidas, pero no por ello menos eficaces. Más allá, planteamos: ¿cómo es el acceso de las mujeres a los puestos de responsabilidad o de poder? ¿Cuáles son las posibilidades reales de hacer uso de los mismos?

Raquel se mueve en un espacio tensional cuyas contradicciones se aprecian también desde la tradición narrativa policiaca, y en él se construye a sí misma como lo que a lo largo del artículo hemos denominado «mujer fuerte». Pero, ¿qué es una mujer fuerte? ¿Nos referimos a la fuerza física, a una actitud voluntariosa? ¿A la independencia económica, tal vez? ¿A su capacidad para enfrentarse y superar toda clase de violencias sin más ayuda que la de ella misma? Sin duda, aunque aquí la denominación nos ha sido útil para definir a Raquel en relación con los sucesos de la obra, deberíamos seguir ahondando en categorías como esta para conceptualizarlas con mayor precisión.

Por otra parte, y tras un repaso al modo en que se configuran los personajes en la serie, con una tendencia clara a la heterogeneidad y a la diversidad, podríamos plantear que el género definitivamente comienza a admitir modelos más diversos y flexibles en lo relativo a estas cuestiones, permitiendo, entre otras cosas, que las mujeres ocupen posiciones distintas a las de víctima o *femme fatale*. En esa línea, debemos reconocer la labor de la autoría femenina ya que, en el caso actual de la novela criminal española, por ejemplo, son autoras las que fundamentalmente han apostado por romper estos esquemas⁹. De igual modo sucede en el terreno audiovisual; en él, la invisibilización de las creadoras es aún mayor, y sin embargo encontramos a directoras y guionistas tras series exitosas de temática criminal. No solo *La casa de papel*¹⁰ es un ejemplo de ello, sino también otras tales como *Vis a vis* o *Las chicas del cable*, en las que se proponen ciertas transgresiones a los

9. Consultar las obras recogidas en MUNCE/VANACEM, portal citado más arriba.

10. Esther Martínez Lobato ha sido guionista de *La casa de papel* y cocreadora de *Vis a vis*. Gema R. Neira, por otra parte, es cocreadora de *Las chicas del cable*, producción en la que también participa Teresa Fernández Valdés. Fuera de España, podemos encontrar otros ejemplos similares como el de Jenji Khona, creadora de la serie *Orange is the new black* (correlato de *Vis a vis* en España).

roles de género tradicionales y en las que, sin duda, tipos muy diversos de mujeres van ganando poco a poco el centro de la pantalla.

Con todo ello, replantear la aparición de las mujeres en las obras no se limita a dar mayor protagonismo a los personajes femeninos. Las ficciones que vemos, que leemos, no simplemente reflejan aspectos del mundo extraficcional; representan historias posibles, vidas posibles, personas posibles. Enfrentan miedos y angustias colectivas, proponen formas de sentido. Así pues, no debe pasar por alto esa necesidad de construir otras verosimilitudes para nuestras historias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alsina, Cristina y Laura Borràs. «Masculinidad y violencia». *Nuevas masculinidades*. Eds. Marta Segarra y Àngels Carabí. Barcelona: Icaria, 2000. 83-102. Atresmedia y Vancouver Media. *La casa de papel*, 2017. Disponible en la plataforma virtual Netflix (España).
- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1982.
- Bernárdez, Asunción, Irene García y Soraya González. *Violencia de género en el cine español*. Madrid: Editorial Complutense, 2008.
- Bevan, Alex. «The National Body, Women, and Mental Health in *Homeland*». *Cinema Journal* 54.4 (2015): 145-151.
- Bonino, Luis. «Varones, género y salud mental: deconstruyendo la ‘normalidad masculina’». *Nuevas masculinidades*. Eds. Marta Segarra y Àngels Carabí. Barcelona: Icaria, 2000. 41-64.
- Bonino, Luis. «Masculinidad hegemónica e identidad masculina». *Dossiers feministes 6: Mites, de/construccions i mascarades* 6 (2002): 7-35.
- Brunsdon, Charlotte. «A subject for the seventies». *Screen* 23. 3-4 (1982): 22-23.
- Brunsdon, Charlotte. *Feminist Television Criticism*. Berkshire: Open University Press, 2008.
- Bullock, Emily. «Interrogating gender in crime TV: ‘Top of the lake’». *Screen Education* 77 (2015): 116-123.
- Butler, Judith. Prefacio a *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Carabí, Àngels. «Construyendo nuevas masculinidades: una introducción». *Nuevas masculinidades*. Eds. Marta Segarra y Àngels Carabí. Barcelona: Icaria, 2000. 15-28.

- Català Domènech, Josep Maria. «Sombras suele vestir. La inteligencia del melodrama». *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 25 (2018): 13-28.
- Colmeiro, José F. *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Cubillos Almendra, Javiera. «La importancia de la interseccionalidad para la investigación feminista». *Oxímora: revista internacional de ética y política* 7 (2015): 119-137.
- Culpepper, T.A. «Perspective on Policing Violence in *Happy Valley* and *Fargo*». *Dialogue. The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and Pedagogy* 5.3 (2018): 32-42.
- D'Acci, Julie. *Defining Women. Television and the case of Cagney & Lacey*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1994.
- De Lauretis, Teresa. *Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas, 2000.
- Del Monte, Alberto. *Breve historia de la novela policiaca*. Madrid: Taurus, 1962.
- Eisenstein, Sergei Mijailovich. Fragmentos seleccionados en *Novela criminal*. Ed. Román Gubern. Barcelona: Tusquets, 1970. 29-33.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo Veintiuno Ediciones, 1991.
- Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Foucault, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Buenos aires: Paidós, 2008.
- Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Galtung, Johan. *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*. Bilbao: Bakeaz. Gernika gogoratu, 1998.
- Gorton, Kristyn. «Feeling Northern: “heroic women” in Sally Wainwright *Happy Valley* (BBC one, 2014-–)». *Journal of Cultural Research* 20.1 (2018): 73-85.
- Ibarra, Jesús E. y Edna G. Díaz. «El miedo, último refugio de la masculinidad hegemónica». *Alternativas psicología* 36 (2016): 138-152.
- Innes, Sherry, ed. *Action Chicks: New Images of Tough Woman In Popular Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Kaplan, E. Ann. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la pantalla*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Kristeva, Julia. *El porvenir de una revuelta*. Barcelona: Seix Barral, 2000.

- Losada Soler, Elena y Katarzyna Paszkiewicz. «Ellas también escriben sobre el mal». Prólogo a *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*. Eds. Elena Losada y Katarzyna Paszkiewicz. Barcelona: Icaria, 2015. 7-18.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Chacabuco: Libros Perfil, 1999.
- Martín Barbero, Jesús. «Matrices culturales de la telenovela». *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*. Eds. Cristina Peñarín y Pilar López Díez. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas UCM, 1995. 21-40.
- Martín Escribà, Àlex y Javier Sánchez Zapatero. «Cuando no existía el ‘femí-crime’: Maria-Antònia Oliver y la novela negra». *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*. Eds. Elena Losada y Katarzyna Paszkiewicz. Barcelona: Icaria, 2015. 113-129.
- Mattalia, Sonia. *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Mattelart, Michèle. «Mujeres e industrias culturales». *IC Revista Científica de Información y Comunicación* 2 (2005): 33-41.
- Mayerle, J. «Character shaping genre in Cagney & Lacey». *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 31.2 (1987): 133-151.
- Mérida, Rafael. *Los géneros de la violencia*. Barcelona: Egales, 2010.
- Monacelli, Claudia. «A Woman Among Men. The Language of Madness and Power on TV – The Case of Carrie Mathison in *Homeland*». *American Scientific Research Journal for Engineering, Technology and Sciences* 45.1 (2018): 253-273.
- Osborne, Raquel. *Apuntes sobre violencia de género*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2009.
- Peñarín, Cristina. «La comunicación televisiva, las mujeres y las tradiciones sentimentales». *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*. Eds. Cristina Peñarín y Pilar López Díez. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas UCM, 1995. 11-20.
- Pereira, Irène. «Interseccionalidad: el feminismo en la intersección de las luchas». *Libre pensamiento* 91 (2017): 27-33.
- Piglia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Platero, Raquel (Lucas), ed. *Intersecciones. Cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Bellaterra, 2012.
- Searle, John R. *Actos de habla*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós, 2009.