



VNIVERSITATIS VALÈNCIA

“LO QUE MÁS DUELE ES LA MIRADA”: INVESTIGADORAS  
DEL GÉNERO NEGRO EN *LA CASA DE PAPEL* Y *LAS NIÑAS  
PERDIDAS*

Iris de Benito Mesa

Máster oficial en *Estudios Hispánicos Avanzados: aplicaciones e  
investigación*

Tutora: Nuria Girona Fibla

Valencia, 9 de julio de 2019



“Lo que más duele es la mirada<sup>1</sup>”: investigadoras del género negro en *La casa de papel* y *Las niñas perdidas*

Resumen: El presente trabajo parte de una aproximación a los usos del género negro y policial en producciones culturales actuales. Para ello plantea un análisis comparativo entre una novela y una serie televisiva: *Las niñas perdidas* (2011), de la autora española Cristina Fallarás, y *La casa de papel* (2017), producida por Atresmedia. En ellas se ahonda de forma específica en dos personajes femeninos que ejercen como investigadoras: una inspectora de policía, en el caso de la serie, y una detective privada, en la novela. Partiendo de una revisión de los rasgos del policial y de cómo sus características han evolucionado a lo largo del tiempo, se estudian las diferentes formas de violencia representadas en estas obras, con especial atención a la violencia de género en sus distintas manifestaciones.

Palabras claves: género negro, policial, detective(s), investigadora(s), violencia(s), víctima(s).

---

<sup>1</sup> La cita ha sido tomada de una de las frases de Victoria González en *Las niñas perdidas*, que formula como una de sus reflexiones en torno al crimen (Fallarás, 2011: 21).

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. EL GÉNERO POLICIAL HISTÓRICAMENTE Y EN EL CONTEXTO ESPAÑOL .....	5
3. RELACIONES ENTRE INVESTIGACIÓN, LEY, ESTADO Y VERDAD.....	10
4. DEL HÉROE A LA HEROÍNA O CÓMO AGRIETAR EL MOLDE.....	13
5. LA VIOLENCIA REPRESENTADA: TIPOLOGÍA Y EXPRESIONES CONTEMPORÁNEAS .....	17
6. LOS EFECTOS DE LA VIOLENCIA.....	26
6.1. <i>Las detectives ante la violencia objetiva</i> .....	26
6.2. <i>El efecto del efecto: contemplar la violencia, otra forma de convertirse en víctima</i> 34	
7. DE CÓMO SE DEVIENE EN “MUJER FUERTE”. ELEMENTOS NARRATIVOS PARA LA MUJER DETECTIVE.....	40
7.1. <i>Maternidad</i> .....	41
7.2. <i>Masculinidades</i> .....	50
8. CONCLUSIONES .....	56
9. BIBLIOGRAFÍA.....	60
10. ANEXOS.....	65

*Me llamo Catherine S. Maynes y soy detective privada. En realidad no debería decir “soy”, sino “trabajo como”. Una solo debería ser aquello para lo que nació.*

*Y yo no nací para esto.*

*Veréis, soy detective privada por cliché, que lo sepáis. Lo confieso, aquí y ahora. Cumplo con todos y cada uno de los requisitos, a saber: expolicía, oscuro suceso en el pasado, corazón hecho añicos por una bella dama y botella de alcohol como muy mejor amiga.*

*A poco que me descuide amaneceré un día de estos en blanco y negro; me lo veo venir.*

Clara Asunción García (2014)

## 1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo trata de mujeres investigadoras. Tras un tiempo lidiando con todo tipo de preguntas –con y sin respuesta–, inquietudes, argumentos y supuestos, el resultado ha sido un ensayo sobre el lugar de las mujeres en la narrativa policial. En la elección del tema, en su día, partí de mis inclinaciones lectoras, como también de la voluntad de mantener una perspectiva analítica en que estuvieran muy presentes los estudios de género y la crítica feminista. Al acotar el objeto de estudio, finalmente, me decanté por las figuraciones actuales de la mujer investigadora, y por distintas vías llegué a las dos obras sobre las que planteo un estudio comparativo: la serie televisiva *La casa de papel* y la novela *Las niñas perdidas*, de Cristina Fallarás.

*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 tras su enorme éxito fue comprada por la plataforma Netflix, 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 aún no ha sido estrenada. Con todo, estas construyen una trama cerrada, con lo que esto no resulta un inconveniente a la hora de abordar el análisis del relato. Por otra parte, trabajaré con la novela *Las niñas perdidas*, de Cristina Fallarás, publicada en 2011 por Roca Editorial. Su protagonista, la detective privada Victoria

González, aparece también en otros relatos cortos de la autora recogidos en volúmenes recopilatorios (2013, 2014).

El hilo conductor del estudio es, como se ha dicho, el análisis de dos personajes concretos: una inspectora de policía (*La casa de papel*) y una detective privada (*Las niñas perdidas*). No obstante, la estructura del trabajo responde a la necesidad de esclarecer algunas cuestiones teóricas para, desde ellas, aproximarnos a diferentes aspectos de las obras y sus personajes. Así pues, en primer lugar se presenta una síntesis sobre la historia crítica del género narrativo policial/negro, así como una propuesta sobre algunas de sus características que más interesan a los objetivos de este trabajo. Por otro lado, se plantea como fundamental ahondar en el concepto de violencia y en distintas formulaciones realizadas desde varios campos de estudio para clasificarla y conceptualizarla. En esa línea, especialmente los apartados 2, 3 y 5 ahondan en el marco teórico que hace posible el análisis de las obras mencionadas, si bien las referencias a estas son igualmente constantes a lo largo de todo el trabajo.

Debemos advertir, por otro lado, que el estudio se plantea en parte desde la premisa de que los esquemas clásicos del género 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, 2015: 7). De hecho, podemos ver como incluso se ha acuñado recientemente la controvertida etiqueta de “femicrime” como una de las tantas que se proponen a las variantes del género, cada vez más numerosas (Martín Escribà y Sánchez Zapatero, 2015). Dentro de la crítica académica, han resultado especialmente enriquecedores para el trabajo los contenidos del portal MUNCE/VANACEM, 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 abordo. Con ello, estudios que se centran en el análisis particular de una o dos obras o autoras, como es este, se abren a lecturas mucho más enriquecedoras al poder leerse en paralelo con otros de índole similar. Así, el mapa de nuestras autoras de ahora, las más y las menos reconocidas, se va completando y haciéndose más rico.

## 2. EL GÉNERO POLICIAL HISTÓRICAMENTE Y EN EL CONTEXTO ESPAÑOL

El policial es un género narrativo ampliamente estudiado y teorizado. Aunque es lo suficientemente flexible como para admitir continuas novedades narrativas<sup>2</sup>, funciona a partir de un esquema que resulta muy reconocible al público lector o espectador. Algunos de sus ingredientes fundamentales podrían ser el sujeto criminal, el propio crimen, el detective o la víctima. Dado que estos elementos son tan reconocibles, a la hora de analizar obras que se ajusten a ellos, resulta interesante situarlas en relación con otras obras del género, tanto a nivel diacrónico como sincrónico.

En cuanto a los espacios, el más prototípico es el de la ciudad –y sus peligros– puesto que el surgimiento del género en sí tiene mucho que ver con el desarrollo de las ciudades modernas y con los conflictos tanto individuales como colectivos de los sujetos en la contemporaneidad. Buena parte de la crítica coincide en distinguir el desarrollo del género en dos grandes fases con referentes muy claros, que afloran en contextos específicos: la primera, en relación con el capitalismo incipiente de la primera revolución industrial<sup>3</sup>, entre el final del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, y una segunda propia del capitalismo avanzado, ya entrado el XX.

Las denominaciones de estas dos grandes fases varían en función de las referencias a las que se acoja la crítica, aunque estas variaciones afectan más al nombre que a la temporalización o a los rasgos de cada una. Al acercarnos al género, es importante establecer una distinción entre estas dos oleadas; la especificidad de sus elementos hace incluso plantear la idea de que conforman dos subgéneros muy claramente diferenciados.

---

<sup>2</sup> Todorov defiende la inflexibilidad de las normas del género, si bien otros (Colmeiro, 1994: 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.

<sup>3</sup> Gubern afirma su relación con la revolución industrial y la aguda lucha de clases (1970: 11-13).

Si esta variación tiene que ver con el contexto en que se desarrolla cada fase, también se relaciona con este el esquema narrativo de las obras que pertenecen a cada una, así como el tipo de personajes que representa y los conflictos sociales que canaliza.

En primer lugar podría decirse que, en su etapa inicial, el policial mantiene restos de la tradición romántica, incluso incorpora elementos de la novela gótica (Del Monte, 1962: 43-71; Piglia, 2005: 78-79), pero es, sobre todo, una alabanza del paradigma de racionalidad positivista propio del XIX. A esta corriente se han adscrito etiquetas como la de «novela (de) enigma», «*detective story*», «*detection*», «novela policiaca» (Colmeiro, 1994: 54-57) o «policial clásico» (Mattalia, 2008: 19)<sup>4</sup>. Alberto del Monte (1962: 59-60) recoge los puntos fundamentales que Poe prescribe para la llamada *detective story*, entre los que selecciono los que me permiten reconocer los objetivos básicos del género en su fase primera: «1) Un misterio aparentemente inexplicable. [...] 3) Observaciones y razonamiento con método de investigación. [...] El razonamiento vence a la irracionalidad».

La acción narrativa de una novela policial clásica, en este sentido, se centra en la persecución del criminal por parte del detective, quien resuelve el caso a través de la lógica y la deducción. Es decir, el misterio siempre aparecerá explicado a través de un razonamiento de esta clase y nunca tendrá como fuente un fenómeno paranormal o irracional, con lo que, en ese diálogo que el género mantenía con la tradición romántica en sus inicios, termina venciendo el modelo racionalista. 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, 1962: 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

---

<sup>4</sup> A lo largo del trabajo se utilizará la etiqueta “policial” en un sentido amplio, y “policial clásico” o “novela policiaca” para referirse al subgénero histórico. Se seguirá, por tanto, la distinción establecida por Mattalia (2008) y, sobre todo, por Colmeiro (1994), dado que su obra incide en la producción del género en el contexto español.



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 clase, este subgénero de la novela policiaca manifiesta una postura moral conservadora que protege la estructura social (Colmeiro, 1994: 60).

En el contexto español, podría pensarse en la figura de Emilia Pardo Bazán como introductora de este primer subgénero histórico del policial, cuya obra bebe fundamentalmente de modelos anglosajones (Poe, *The murders in the rue Morgue*) o franceses (Gaboriau, *L'affaire Lerouge*). Además, el género tiene un éxito masivo durante los años cuarenta y cincuenta en formato de colecciones populares. A partir de los años setenta, en el contexto de la transición, comienzan a adoptarse fórmulas del segundo gran subgénero del policial. No obstante, y como se verá a lo largo del trabajo, el hecho de que se instaure un nuevo modelo no anula las posibilidades narrativas del policial clásico. Muestra de ello es el mencionado éxito que tuvo en España bien entrado el siglo XX; además, y sobre todo en el terreno de la televisión y el cine, muchas representaciones contemporáneas retoman fórmulas y valores de esta primera corriente.

Respecto al segundo subgénero, el que engloba el grueso de la producción más contemporánea, habitualmente recibe el nombre de «policial duro», «*hard-boiled*», «novela negra» o «novela policiaca negra» (Colmeiro, 1994: 56-57). Mientras que en el policial clásico el detective era un héroe intocable, en esta se presenta vulnerable, un sujeto más en la acción criminal, quien acaba además a menudo siendo víctima de la misma. Un individuo con frecuencia atormentado, en cuya identidad «algo ha sido erosionado» (Mattalia, 2008: 31), que se posiciona moralmente ante el crimen y que se implica en él a nivel emocional, «de ahí su vulnerabilidad» (Colmeiro, 1994: 72). Parfraseando a Zizek (2002), Mattalia dirá que este «diferencia precisamente la figura del detective clásico del detective duro de acuerdo con la posición de exterioridad. El detective duro se encuentra atrapado en un compromiso que define su posición subjetiva» (Mattalia, 2008: 30).

Esta transformación del género policial tiene su germen en los Estados Unidos, durante la «edad de oro» (Colmeiro, 1994: 34) del periodo de entreguerras, y tiene entre sus referentes canónicos a autores como Dashiell Hammett o Raymond Chandler. Lo que la novela policial tenía de «romántica» y «cómica», lo tiene la negra de «irónica» y «trágica» (Colmeiro, 1994: 65).

Una de las diferencias principales entre ambos subgéneros históricos radica en el tipo de héroe que, en las obras que se analizarán en este trabajo, serán heroínas. Siguiendo con la exposición de Colmeiro:

La novela policiaca negra supone una inversión del orden y signo de los principios éticos y estéticos. La “fórmula” del detective como superhombre con sobrenaturales poderes de observación y deducción da paso a la del detective como ser marginal curtido con una gran resistencia física y una cierta moral ambigua. El bien y el mal ya no son unos valores absolutos que se pueden aislar y relegar a unos personajes particulares sino que aparecen relativizados dentro de la sociedad y en todos sus individuos. [...] este investigador de la serie negra, es esencialmente un antihéroe (Colmeiro, 1994: 62).

En relación con este planteamiento, cobra sentido que las barreras entre criminal y héroe-detective se desdibujen, y que este último se presente con cierta frecuencia como ejecutor de algún crimen o delito.

Es importante, además, tener en cuenta que en el policial negro los individuos, y especialmente este héroe-detective, aparece mediado por sus condiciones de existencia. Es decir, no se presta de forma voluntariosa a resolver el crimen para hacer “el bien”, sino que lleva a cabo el trabajo porque se dedica a ello profesionalmente, es decir, a cambio de un pago económico. Retomo, en esa línea, la idea que sugiere Piglia al afirmar que «el crimen, el delito, siempre está sostenido por el dinero» (2015: 62). «El última instancia [...] el único enigma que proponen –y nunca resuelven– las novelas de serie negra es el

de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única “razón” de estos relatos donde todo de paga»<sup>5</sup>.

Como se ha apuntado más arriba, en el contexto español el policial negro no prolifera hasta llegados los años setenta, en el contexto de la llamada transición. Según Colmeiro (1994: 217-222), en las obras del género que se escriben en estos años destaca la representación del desencanto y la inestabilidad de un entorno urbano inhabitable. El autor se refiere particularmente a escritores como Juan Marsé, Rosa Montero o Antonio Muñoz Molina. En este tipo de obras, el investigador será:

Un justiciero o vengador [...], casi siempre un perdedor o marginado, de ambigua moralidad, y cuestionable conducta, pero poseedor de un código de honor superior al de la corrupta sociedad, y de una integridad total con respecto a sus principios. [...] Las cosas no resultan ahora tan claras: el enemigo se enmascara de respetabilidad, de democracia, es difícil saber quién está del lado de la verdad y la justicia. Al mismo tiempo, la violencia es cada vez más irracional y obsesiva, viene de todas partes y se encuentra en la calle, en la comisaría, en la prensa y en la televisión, ocupando un lugar central en el imaginario colectivo. No es de extrañar, así pues, que se dé una visión cruda, escéptica y desencantada (1994: 215-216).

Esta definición resulta especialmente útil a la hora de acercarnos a una de las novelas que analizaré en el trabajo: *Las niñas perdidas*, de Cristina Fallarás. Se trata de una obra publicada en 2011 que, aunque no se edita durante la transición, guarda muchas correspondencias con las palabras que Colmeiro dedica a este tipo de narrativa, puesto que la violencia o las caras del enemigo persisten y se agudizan en nuestros días. La novela la protagoniza una heroína marginal, que está envuelta en un entorno urbano amenazante en el que es difícil identificar el foco de la violencia, una violencia que además parece acapararlo todo. En suma, la hostilidad de un capitalismo globalizado frente al que esta no puede luchar.

---

<sup>5</sup> En la cita, el autor se refiere concretamente a las obras *Cosecha roja*, de Dashiel Hammett, *El pequeño César*, de William Riley Burnett, y *¿Acaso no matan a los caballos?*, de Horace McCoy, como novelas representativas de la serie negra norteamericana a la que alude.

Por otro lado, la serie televisiva *La casa de papel* encarna un modelo narrativo mucho más cercano al policial clásico, 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.

En ambas obras, por tanto, el lugar del héroe lo ocupa una mujer, y este cambio provoca algunas diferencias respecto a ambos modelos. Por lo que respecta a los dos modelos del género, la heroína de *Las niñas perdidas*, Victoria González, es casi un calco del detective privado más propio de los policiales negros españoles. Por su parte, la policía que co-protagoniza *La casa de papel*, 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.

### 3. RELACIONES ENTRE INVESTIGACIÓN, LEY, ESTADO Y VERDAD

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 (2000: 15), es el mensaje que el policial manda esencialmente al lector.

Hay un acuerdo general de la crítica respecto al nacimiento del género propiamente dicho, que queda datado aproximadamente en el triunfo del modo de producción capitalista<sup>6</sup>, es decir, en torno a los inicios del siglo XIX. Sin embargo, no son pocos los

---

<sup>6</sup> 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, 2008: 22-23).

que han buscado antecedentes más remotos (Eisenstein, 1970: 30-31; del Monte, 1962: 21-27), en lo que el nombre de Edipo casi siempre está presente. No es casual, por otro lado, que Foucault dedique buena parte de *La verdad y las formas jurídicas* a analizar la tragedia de Edipo (1998: 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. «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» (1998: 49). Las relaciones que podemos establecer entre saber y poder son útiles para pensar este trabajo, puesto que permiten ver el lugar narrativo del 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, 2008: 14). Pero, ¿cuál es la forma de acceder a ese poder? Foucault (1998) realiza un repaso genealógico de las vías para acceder a la verdad, y con ello el desplazamiento de su enunciación «de un discurso profético y prescriptivo a otro retrospectivo» (1998: 48), así como el nacimiento de la indagación –forma política de autentificar la verdad (1998: 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.

Ya que las dos vertientes históricas del género se reproducen a partir de la modernidad, en ambas puede encontrarse tanto la indagación como el uso de pruebas. Sin embargo, Piglia va algo más allá y propone, en el procedimiento de acceso a la verdad, una distinción entre ambas:

Las reglas del policial clásico se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura. Se valora antes que nada la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa. A partir de esa forma, construida sobre la figura del investigador como el razonador puro, como el gran racionalista que defiende la ley y descifra los enigmas [...], está claro que las novelas de la serie negra eran ilegibles. [...] En la novela negra no puede haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento (2015: 60).

Por otra parte, es necesario caracterizar lo que significa el delito o crimen. Para ello, retomamos las palabras de Ludmer cuando afirma que este funciona como una frontera cultural que se emplea para marcar qué es lo que entra y lo que no entra dentro de una cultura, cuya frontera no es fija sino que varía contextualmente. Una barrera que, una vez traspasada, cambia el estatus social de quien la cruza:

El delito en la ficción [...] en realidad funciona como un instrumento (teórico, si se quiere) que sirve para trazar límites, diferenciar y excluir: una línea de demarcación que cambia el estatus simbólico de un objeto, una posición o una figura. Si está de un lado del límite la figura puede ser sublime; si está del otro, cae y se degrada (Ludmer, 1999: 35).

Por último, quedaría plantearse cuál es el papel que juega el Estado, en las sociedades contemporáneas, en este juego de verdad y ley. En los estados modernos, el aparato estatal y la ley se salvaguardan mutuamente; la ley, instrumento del Estado, prescribe los límites de lo permitido y lo sancionable y legitima el poder de este, quien a su vez vigila el cumplimiento de la misma para mantener un determinado orden. En el caso español, para acercarnos al contexto de las obras, como en el resto de estados “democráticos” modernos, al Estado se le presupone que salvaguarda, a través de la ley, el estado de bienestar.

En lo relativo al género policial nos interesa, sobre todo, que el Estado *a priori* se sitúa del mismo lado de la ley, con la que comparte intereses. Sin embargo, en el contexto actual de globalización y de desarrollo del capitalismo a nivel mundial, los poderes que dominan el mercado y, por tanto, las relaciones sociales, no pueden plantearse de forma

aisalda. Habría que preguntarse, en ese sentido, hasta qué punto las relaciones entre Estado y poder se están debilitando (Calveiro, 2012: 303-304), mientras que otras esferas ligadas al mercado mundial pasan por encima de este, se hacen con el poder y, en ocasiones, con la propia ley. Si bien no podemos ahondar aquí en esta cuestión, que requeriría un desarrollo más extenso, esta premisa nos resultará útil para comprender algunas dinámicas de poder que se representan en las obras, sobre todo en *Las niñas perdidas*.

#### 4. DEL HÉROE A LA HEROÍNA O CÓMO AGRIETAR EL MOLDE

Una vez planteados los conceptos teóricos básicos del género policial a lo largo de su historia, y de cómo funciona en él la investigación y el acceso a la verdad, nos aproximamos a las dos obras escogidas desde la figura de la detective.

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 (2005: 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 obras como las dos que estudiamos aquí, en las que, por el contrario, las mujeres se ocupan de la investigación, los personajes entran 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.

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.

En esta línea, si el héroe del policial corresponde a un modelo creado por y para personajes masculinos, es de esperar que se construya también en función de los privilegios masculinos. Es por ello que, cuando una mujer ocupa este lugar, se desencadena toda una serie de violencias que desajustan esta función narrativa y configuran un espacio de tensión. Por esta y por otras razones, a lo largo del trabajo veremos que estas mujeres, aunque ocupen el papel del investigadoras del crimen o incluso el de criminales, no podrán escapar a ser retratadas también en algún momento como víctimas.

Sobre esas premisas retomamos la serie *La casa de papel* y a su inspectora, Raquel Murillo. Esta ficción 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 de ellas 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, en la serie, la inspectora de policía a cargo de resolver el caso: un grupo de “atracaadores” 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 atracaadores. 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, el personaje guarda 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» (2000: 43).

Así pues, la inspectora toma la responsabilidad del caso en primer lugar porque es su trabajo<sup>7</sup>, 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, aunque esto implique renunciar a su familia.

Algo distinto es el caso de Victoria González, protagonista de *Las niñas perdidas*. Su personaje es el de una detective privada, y por tanto no mantiene un posicionamiento tan cercano a la ley, ni representa una figura de autoridad dentro de los aparatos estatales.

---

<sup>7</sup>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, 2015: 62). El caso de Raquel sí cumple con ello, y en ese aspecto se corresponde más con el policial duro.

Si en el caso de Raquel Murillo resaltaban las correspondencias con el esquema de la novela policial más clásica, en este caso la protagonista cumple con las características del detective protagonista del policial negro, como se ha dicho más arriba.

Dentro de las similitudes de Victoria González con el protagonista-tipo de esta clase de narraciones, es especialmente importante la implicación emocional con los elementos de la acción criminal. En el caso de Raquel esta aparece, pero no de forma consciente por su parte; el vínculo se forja únicamente a partir de la relación amorosa que establece con El Profesor. Es decir, mientras que Victoria juzga a través de su propio código moral todos los elementos y sujetos que intervienen en la acción criminal, y actúa en consecuencia a ello, a Raquel la implicación personal le llega porque de pronto descubre que su pareja es uno de los atracadores. Esto tiene que ver con todos los elementos melodramáticos que incorpora la serie, que son determinantes para la deriva de los últimos capítulos y el desenlace, y que acaban desplazándose al centro del foco narrativo<sup>8</sup>.

Salvando sus diferencias, Raquel y Victoria son personajes que guardan evidentes similitudes. Como heroínas de ambas ficciones criminales, las dos son mujeres investigadoras, que se posicionan en el lugar del sujeto de conocimiento que indaga buscando un saber. Ambas, además, son mujeres “fuertes” en un entorno de hombres que las cuestionan y tratan de desacreditarlas, que son paternalistas o crueles con ellas. Así pues, como actantes de la narración se encuentran con constantes impedimentos para llevar a cabo la función que ocupan 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 mujeres. Sobre estos dos personajes y sus similitudes se verá que, aunque su rol fundamental sea el de detectives, el ser mujeres ocupando una posición “de hombres” las termina por situar en el lugar de la víctima.

Para comprender esta afirmación, no obstante, considero necesario realizar un breve recorrido teórico sobre los diferentes tipos de violencia que podemos ver representada en las obras, puesto que esta no es unidimensional y tampoco se limita al delito central que

<sup>8</sup> Al hablar de elementos melodramáticos me refiero, por ejemplo, a la temática del sufrimiento por amor y a los impedimentos que se interponen a la felicidad amorosa (Peñamarín, 1995: 14), o bien a distintas formas de captar la complicitad de un público amplio a través de la identificación (Martín Barbero, 1995: 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 (2018: 19, 22).

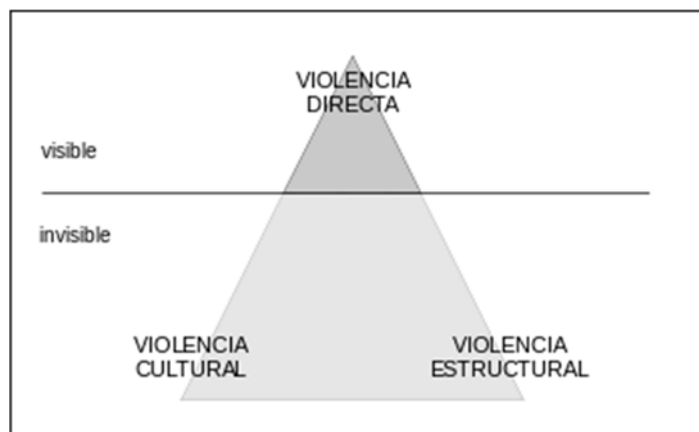
ocupa los argumentos. Lejos de ajustarse a formas explícitas, esta puede alcanzar puntos inesperados de la narración.

## 5. LA VIOLENCIA REPRESENTADA: TIPOLOGÍA Y EXPRESIONES CONTEMPORÁNEAS

El objetivo de este apartado es plantear distintas maneras de aproximarse al concepto de la violencia, y así sentar las bases necesarias para poder analizar las obras seleccionadas desde un prisma más amplio. Así, plantearé algunas posibles divisiones de la violencia en función de diferentes tipos, como también trataremos de indagar en cómo se distribuyen los mecanismos de poder que hacen posible ejecutarla. Tras ello, podremos ahondar más profundamente en cómo funciona la violencia contra las mujeres en sus diferentes formas, dado que este es uno de los elementos más presentes en las dos obras que analizo. Para ello, utilizaré las teorías de Zizek (2009), Galtung (1998), Foucault (1978) y Barjola (2018), principalmente.

Para tratar de catalogar los tipos de violencia que aparecen en estos relatos, me serviré de las teorías de los autores Zizek (2009) y Galtung (1998), 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 (1998) 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.

El autor representa estos tres tipos de manera gráfica, con una pirámide cuyo vértice superior es lo que se ve de ella: la violencia directa. En la parte inferior aparecen la estructural y la cultural que, pese a ser invisibles, son el sustento de la primera:



(Galtung, 1998: 15)

Es decir, el esquema gráfico permite ver no solo que puede haber más de un tipo de violencia, sino que además la más visible y reconocible está sustentada sobre otras: «La violencia directa, física y/o verbal, es visible en forma de conductas. Pero la acción humana no nace de la nada, tiene raíces [...]: una cultura de la violencia [...] y una estructura que en sí misma es violenta por ser demasiado represiva, explotadora o alienadora» (Galtung, 1998: 15).

Por otro lado, Žižek 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 (1998). 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 (Žižek, 2009: 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» (Žižek, 2009: 10). Insiste en que «debemos resistirnos a la

fascinación de la violencia subjetiva» ya que «es, simplemente, la más visible de todas» (Zizek, 2009: 22).

Uno de los rasgos que apunta para la violencia sistémica es que esta es anónima (2009: 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 las mujeres detectives, investigadoras, etc., también una de las principales tareas será la de desnaturalizar las violencias objetivas –sistémica y simbólica– para comprender cómo estas mujeres quedan investidas del rol de víctimas. Según Galtung (1998: 17-19), no hay separación entre estas tres formas de violencia, sino una relación dialéctica entre ellas. Dentro de la acción criminal tanto de *La casa de papel* como de *Las niñas perdidas*, se verá que tampoco hay una separación clara entre las violencias directas que ocupan el foco narrativo y las más naturalizadas, de las que Victoria y Raquel son 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 las obras en estos términos. La “violencia de género”, también llamada “violencia machista” o “violencia contra las mujeres” con pocas 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 al 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, la violencia de género tiene también una dimensión simbólica; está arraigada en nuestra forma de comunicarnos y relacionarnos, así como en las estructuras mismas del lenguaje. Mérida (2010), 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... (2010: 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 (2007) y Lauretis (2000), respectivamente, y que nos acercan también a cómo se regulan y disciplinan los cuerpos y la sexualidad. Dichos roles 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, 2010: 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»<sup>9</sup>, que permite analizar las relaciones de dominación de género conjuntamente con otras variables como la clase, la raza y la sexualidad. Entre ellas, sobre todo la variable de clase será un punto clave para analizar la violencia de género en las dos obras que estudiamos aquí.

De las formas de violencia subjetiva, de agresión directa, en que se puede materializar la violencia de género, nos detenemos brevemente en una que está muy presente en *Las niñas perdidas*: la sexual, como violación o agresión en distintos grados. Sobre ella, cito aquí algunas de las tesis de Segato (2003), que pueden ser útiles para entenderla como acto cultural de poder y dominación, en contra de presupuestos biologicistas que le otorgan un carácter “natural” (Koulianou-Manolopoulou y Fernández Villanueva, 2008; De la Garza-Aguilar y Díaz, 1997). Conviene tener en cuenta que la autora distingue entre diferentes tipos de violación con distinto funcionamiento; entre ellos, menciona algunos de los temas que recorren el discurso de los violadores a la hora de explicar los motivos del acto, y que la autora relaciona con lo que llama «mandato de violación»:

1) Como castigo o venganza *contra* una mujer genérica que salió de su lugar, esto es, de su posición subordinada y ostensiblemente tutelada en un sistema de estatus.

[...]

2) Como agresión o afrenta *contra* otro hombre también genérico, cuyo poder es desafiado y su patrimonio usurpado mediante la apropiación de un cuerpo femenino o en un movimiento de restauración de un poder perdido para él.

[...]

3) Como demostración de fuerza y virilidad *ante* una comunidad de pares, con el objetivo de garantizar o preservar un lugar entre ellos probándoles que uno tiene competencia sexual y fuerza física. (2003: 31-33).

Sobre estas premisas, entendemos la violación como un acto instrumental cuyo fin no es necesariamente la satisfacción de una apetencia sexual, sino que tiene un fuerte componente pragmático y simbólico dentro del reparto y afianzamiento de los papeles de género. Más aún, en determinados contextos podría pensarse, tal y como lo plantea

---

<sup>9</sup> Al respecto, pueden consultarse trabajos como los de Platero (2012), Cubillos (2015), Pereira (2017) o Sales (2017).

Barjola (2018), en el “crimen sexual” como un mensaje que responde al avance del movimiento de la emancipación de las mujeres y a su conquista progresiva del espacio de lo público (2018: 52-53). No obstante, y como veremos en adelante, este tan solo es un primer planteamiento teórico, un punto de partida para analizar el crimen sexual dentro de la citada novela, pero lo particular del caso requerirá algunas puntualizaciones.

Retomando una perspectiva más general respecto a la violencia y sus formas nos aproximamos a la historia que cuenta *La casa de papel*. Al analizar la acción que plantea, es posible localizar claramente, aparte de la violencia más directa que llevan a cabo los asaltantes, otras formas que tienen que ver con la tipología sistémica o estructural. En el motivo del atraco queda implícito que no se está robando a nadie, sino que lo que hay detrás de tal acción es un sabotaje al sistema y a cómo se distribuye la riqueza. A través de los diálogos se plantea directamente el dilema de si los atracadores son “los malos” realmente, y el montaje dirige claramente al espectador a posicionarse del lado de la banda. En ese sentido, la terminología de Zizek es útil para aproximarse a varias de las formas de violencia que pone en juego la serie. No tan explícita es la denuncia a la violencia que se ejerce sobre Raquel, de esa violencia machista de orden estructural que la convierte en víctima, si bien la terminología que manejamos sigue siendo operativa para analizarla.

Sin embargo, en el caso de *Las niñas perdidas* ocurre algo distinto con el foco de la violencia, pues esta se encuentra diseminada en tantos puntos y frentes que localizarla, conceptualizarla, se hace mucho más complejo.

La trama argumental de esta novela consiste en investigar la desaparición de dos niñas de tres y cinco años. Al inicio de la historia, las autoridades encuentran a una de ellas asesinada, descuartizada y con signos de violencia sexual. Además de haber hallado el cadáver en la escena del crimen, la policía posee una grabación del proceso de tortura, violación y asesinato que, como se descubrirá más adelante, ha sido para distribuirse con fines comerciales entre ciertas esferas de poder.

Aunque el caso llegue, en un principio, a manos del cuerpo de policía, desde el primer momento se plantean sus limitaciones para enfrentarse a él. Así pues, el comisario se ve en la necesidad de solicitar la colaboración de Victoria González, si bien ella ya habrá recibido paralelamente y de forma anónima el encargo de investigar el crimen, a



cambio de una considerable cantidad de dinero. Por tanto, la investigación de la detective, aunque rinde parcialmente cuentas a la policía, corre en paralelo a las posibles averiguaciones de la misma, cuyos miembros aparecen casi únicamente al inicio y al final de la novela. El encargo que recibe Victoria, además, es enigmático no solamente por ser anónimo, sino porque va acompañado de un mensaje que concreta y a la vez amplía el objetivo que debe perseguir: «encontrar a los culpables de todo esto, en un sentido amplio» (Fallarás, 2011: 72).

Por tanto, Victoria no debe encontrar a una persona, ni siquiera a un grupo de agresores en particular; no debe encontrar únicamente a quienes han matado a las niñas o a quienes las han secuestrado, sino que ese *culpables* hace referencia a quienes son responsables en alguna medida del desarrollo de los acontecimientos. Se trata de un encargo, como se descubrirá progresivamente, que busca abarcar los límites de la responsabilidad social ante crímenes de este tipo. Cuando el caso se resuelva, se verá que las niñas fueron en su día separadas de su madre biológica para pasar a manos de los servicios sociales, que otorgaron su custodia a una madre de acogida que mostraba cierto desinterés hacia ellas. Que, por su parte, la madre biológica había utilizado el poder económico de su familia para contratar a una banda que las secuestrara para devolvérselas, pero que había olvidado recogerlas en el lugar indicado y a la hora indicada. La banda, ante ello, había decidido *quedárselas* y venderlas al mejor postor. Además, quienes las violaron, torturaron y mataron lo hicieron por encargo de una tercera persona que se dedica asimismo a la venta de este tipo de filmaciones *snuff* entre ciertos círculos de poder. Victoria llega a conocer, por otra parte, a la persona que se dedica a distribuir los vídeos.

Con esto, la lista de “culpables en un sentido amplio” va en aumento a medida que se desarrolla la trama y sus límites son muy difusos: la madre biológica, la madre adoptiva, la familia de la madre biológica, el Estado que ha retirado a esta la custodia de sus hijas, la banda de secuestradores, el hombre que encarga los asesinatos, los agresores directos, los distribuidores de los vídeos, etc. Esta forma de plantear la responsabilidad del crimen de un modo tan difuso y diseminado permite reconocer una forma de violencia contemporánea en la que nadie es completamente culpable ni completamente inocente, aunque lo sean en distinta medida. Dicho de otro modo, en la que todos son cómplices pero nadie se siente responsable.

Entre todos los posibles agentes de la violencia, además, es interesante cómo el Estado no ocupa un papel ni totalmente implicado ni totalmente ajeno; no es explícita ni directamente responsable pero tampoco está exento de responsabilidad. Este interviene, como se ha dicho, en todo lo relativo a la tutela de las niñas, sin embargo, poco puede o intenta hacer contra la red de trata y narcotráfico que vende y ejecuta finalmente a las niñas, y que se erige como un aparato de tales dimensiones que este no puede abarcar.

Con la forma en que queda planteado el crimen se puede ver, entonces, cómo tras él hay tejida toda una red de pequeños poderes que se ejercen en diferentes direcciones y que permiten precisamente extender la responsabilidad del crimen, o la acción violenta, a un cerco mucho más amplio que el individual pero también mucho más difuso. En esta línea, retomo algunas de las ideas de Foucault respecto a la llamada “microfísica del poder”, con el fin de acercarme al análisis de este aspecto de la novela.

En la primera parte de *Historia de la sexualidad* (2007), el autor apunta que «el poder no es algo que se adquiera, arranque o comparta, algo que se conserve o se deje escapar; el poder se ejerce a partir de innumerables puntos, y en el juego de relaciones móviles y no igualitarias» (2007: 114). Asimismo, en *Microfísica del poder*, detalla lo siguiente<sup>10</sup>:

El poder tiene que ser analizado como algo que circula, o más bien, como algo que no funciona sino en cadena. No está nunca localizado aquí o allí, nunca en las manos de algunos, no es un atributo como la riqueza o un bien. El poder funciona, se ejercita a través de una organización reticular. Y en sus redes no sólo circulan los individuos, sino que además están siempre en situación de sufrir o de ejercitar ese poder, no son nunca el blanco inerte o consiente del poder ni son siempre los elementos de conexión. En otros términos, el poder transita transversalmente, no está quieto en los individuos (1978: 144).

---

<sup>10</sup> A lo largo del trabajo nos servimos de algunos conceptos de Foucault en su planteamiento del poder por cuanto son herramientas útiles para el análisis que planteamos. No obstante, y a pesar de la vigencia y utilidad que puedan tener ciertas propuestas de Foucault en el contexto actual (Rangel Cruz, 2009), no perdemos de vista algunas críticas que se han hecho al planteamiento de la microfísica del poder. Al respecto, recuperamos la argumentación que propone Federici como uno de los puntos a rebatir en el planteamiento del autor: «Foucault está tan intrigado por el carácter ‘productivo’ de las técnicas de poder de las que el cuerpo ha sido investido, que su análisis deja prácticamente fuera cualquier crítica de las relaciones de poder. El carácter casi defensivo de la teoría de Foucault sobre el cuerpo se ve acentuado por el hecho de que considera al cuerpo como algo constituido puramente por prácticas discursivas y de que está más interesado en describir cómo se despliega el poder que en identificar su fuente» (2010: 29).

Recientemente se ha publicado un ensayo que retoma el concepto de “microfísica del poder”, aplicándolo a la matriz del género, del poder y la violencia machistas. La obra, de título *Microfísica sexista del poder* (Barjola, 2018), se centra en un análisis tanto de la tipología como del impacto del crimen de Alcàsser desde una perspectiva sociológica. En ella, la autora estudia el tratamiento mediático que se le dio al caso y cómo este sirvió, entre otras cuestiones, para culpabilizar a las víctimas pero sobre todo para disciplinar en el miedo a toda una generación de mujeres jóvenes.

Para establecer las relaciones aunque también las distancias que este análisis pudiera tener con el de la historia que narra *Las niñas perdidas*, es necesario apuntar que en la novela el crimen hacia las niñas no toma una dimensión mediática, no se expone a las niñas ni sus cuerpos a la opinión pública, al menos a nivel intradieгético. No obstante, sí queda constancia de la reproducción y distribución del proceso de tortura ante cierto de público, a través de los vídeos. Por descontado también hay una representación explícita de los cuerpos torturados de la que queda impregnada la lectura. En ese sentido, entre los destinatarios de esa difusión no están solo los personajes entre los que circula la filmación, sino también todas las personas que leen la novela y que se convierten, con ello, en público de ese crimen.

Respecto a esta cuestión, Barjola propone tratar esta clase de crímenes sexuales bajo el término foucaultiano de “suplicio”<sup>11</sup> y, para justificarlo, argumenta que, en las sociedades contemporáneas, el suplicio no ha desaparecido<sup>12</sup> en lo que respecta a la violencia contra las mujeres<sup>13</sup>. En esta línea, el crimen sexual se convertiría en tal en primer lugar porque, aunque no se presencie en directo, acaba siendo difundido, cobrando

---

<sup>11</sup> En *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (2002), Foucault dedica buena parte de la obra a elaborar una genealogía del suplicio como forma predominante de castigo en la época anterior a la modernidad. Para el autor, «la muerte-suplicio es un arte de retener la vida en el dolor, subdividiéndola en ‘mil muertes’ y obteniendo con ella ‘the most exquisite agonies’». El suplicio descansa sobre todo en un arte cuantitativo del sufrimiento» (2002: 22). Un ritual que, además, «forma parte, así sea en un modo menor, de las ceremonias por las cuales se manifiesta el poder» (2002: 30).

<sup>12</sup> En la misma obra, Foucault habría afirmado que, a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, «ha desaparecido el cuerpo supliciado, descuartizado, amputado, marcado simbólicamente en el rostro o en el hombro, expuesto vivo o muerto, ofrecido como espectáculo» (2002: 8).

<sup>13</sup> El de Barjola no es el único caso en el que la crítica feminista ha acusado a la teoría foucaultiana de obviar e ignorar la variable del género. Como apunta Piedra Guillén (2004), «la crítica feminista señala que la teoría de Foucault no sirve para explicar las relaciones de poder de género, es un trabajo que no se compromete con el feminismo e ignora en muchos casos a las mujeres» (2005: 136). Cita a autoras como Nancy Fraser, Monique Deveaux y Sandra Bartry como ejemplos de quienes han rebatido sus teorías desde este posicionamiento. A ellas sumo el ejemplo de Silvia Federici (2010: 29), cuyo planteamiento sirve de punto de partida a Barjola (2018) para la crítica que formula.

la dimensión de espectáculo y, por otra parte, termina por cobrar un sentido ejemplarizante. En él, además, no simplemente se asesina sino que se experimenta con los límites del sufrimiento y el umbral de la vida de las víctimas. La autora emplea, por otra parte, la noción de “cuerpo” propuesta por Butler en *Cuerpos que importan* para estudiar las vías de representación de los cadáveres mutilados de las adolescentes en relación con la idea del dolor. En ese sentido, *Las niñas perdidas* también configura una propuesta de representación del cuerpo y apuesta por ese dolor experimentado al contemplar los cuerpos como vía de inteligibilidad del crimen, como se verá más adelante.

A lo largo de este apartado se han explorado las distintas maneras de abordar teóricamente la violencia, con el fin de comprender cómo se representa en las dos obras escogidas. Más allá de las distintas formas que toma, resulta destacable la dificultad para reconocer e individualizar a los perpetradores que se desprende de ambas, y que se hace explícita en *Las niñas perdidas* al ser uno de los temas más recurrentes. En adelante, analizaremos cómo son los efectos de todas estas violencias, y concretamente cómo las reciben los distintos personajes que aparecen en las obras, para convertirse en mayor o menor medida en víctimas.

## 6. LOS EFECTOS DE LA VIOLENCIA

### 6.1. *Las detectives ante la violencia objetiva*

En *La casa de papel* el crimen que presenciamos no es un asesinato, sino un delito que no termina de responder al 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 explica 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, 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, se presenta como una madre que desatiende a su hija y que a penas 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, 2009) 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 que todo el mundo pueda opinar no solo 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 atracadores. 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 (1999:14), 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 este. 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 muchas formas de masculinidad no tradicionales. Aunque este aspecto se desarrollará más adelante, en este momento es interesante apuntar que la relación que El



Profesor tiene con Raquel permite verlo desde la óptica de un hombre emocionalmente afectado y vulnerable, en contraposición a los otros hombres y a la idea de la “masculinidad hegemónica”.

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 atacadores, 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. Anteriormente se ha mencionado que la serie incorpora varios elementos y estrategias del melodrama, y este sería otro ejemplo de esto, la forma en que se busca claramente la complicidad del espectador.

A través de este mecanismo, el público puede ver en Raquel un rasgo de ingenuidad, 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 los receptores, si recordamos lo dicho anteriormente respecto a la contemplación de los cuerpos en *Las niñas perdidas*, convierte al público lector/espectador en cómplice de ciertas de algunos de los mensajes que las obras transmiten. 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.

Las múltiples violencias que afectan a Raquel, sobre todo de orden estructural y simbólico, la sitúan en una posición muy similar a la de Victoria González, la detective protagonista de *Las niñas perdidas*. Al igual que le ocurre a Raquel, Victoria es una mujer en un mundo de hombres, y en ese sentido en la novela queda mucho más explícito que un cierto tipo de criminalidad se asocia a un determinado entorno compuesto y liderado por hombres; son ellos quienes perpetran el sadismo de las torturas y suplicios a mujeres

y niñas, quienes se enriquecen a través de la trata de mujeres, de la esclavitud sexual y del narcotráfico a gran escala.

Si en *La casa de papel* el “mundo de hombres” era sobre todo el de la policía y el Estado, puesto que en el terreno de los criminales las mujeres pugnan activamente por su liderazgo y este se les reconoce, en *Las niñas perdidas* lo es también el cuerpo de policía, pero también la sofisticada estructura de poder que perpetra el crimen. La misma Victoria, en uno de los correos electrónicos que intercambia con el comisario y en el que este le advierte del contenido de las grabaciones *snuff*, le responde: «no tengo ninguna intención de ver todas esas porquerías. [...] Al fin y al cabo, además, todo ese material, toda esa inmundicia rastrea y criminal, es sólo cosa de hombres, ¿no?» (2011: 109). En efecto, la detective alude irónicamente a esa delimitación territorial defensiva que los hombres insisten en trazar para con ella. Es un gesto que Raquel también lleva a cabo con el Coronel Prieto, cuando responde a una provocación respecto a la menstruación y la menopausia en relación con su actitud. Constituye en ambas una manifestación de que no ignoran la presión que se está ejerciendo sobre ellas, sino que lidian a conciencia con ella, una presión que se vincula ineludiblemente con el género.

En *Las niñas perdidas* el cuerpo de policía también está representado por hombres y por tanto la figura de Victoria no se sitúa explícitamente del lado de la ley; no espera amparo por su parte y tampoco deposita demasiada esperanza en ella. Podría decirse que, en comparación con Raquel, Victoria es mucho más consciente del lugar en el que se sitúa respecto a las estructuras de poder y sabe, además, lo inconsistentes que son la ley y la autoridad.

No por ello, en cambio, dejan de representarse las diferentes formas de violencia contra ella, contra su propio cuerpo incluso; la condición de víctima que invade al personaje de Raquel también acecha a Victoria. Como mujer embarazada, tanto sus compañeros como los agentes de policía o los propios criminales emiten juicios constantes sobre lo poco recomendable que es que una mujer en su estado ejerza de detective en un caso tan peligroso. Por parte del comisario, se sugiere también el cuestionamiento de su vida sexual al preguntarle este quién es el padre de la niña que espera. Se trata de opiniones formuladas desde el paternalismo que hacen confluír las éticas de hombres de todo tipo —el criminal, el compañero, el amigo, el comisario— y que,

en cambio, Victoria desoye completamente. Al final de la novela la mayoría de los personajes acaban castigados de un modo u otro, y ella no es menos. Pierde la hija que espera como consecuencia de un tiroteo, riesgo que ella misma conocía y que quiso asumir para llevar adelante su investigación.

Para realizar un análisis de género desde una perspectiva interseccional es fundamental, y particularmente en el caso de estas dos narrativas, abordar la variable de clase. En efecto, estas son dos mujeres cuyas condiciones de existencia dependen del trabajo asalariado, y de las que a su vez dependen otras vidas. No puede obviarse en el análisis la perspectiva de clase que propone cada una de las obras, ya que tratamos de analizar los efectos de distintas formas de violencia no visibles y que tienen que ver con la organización del sistema, por lo que la violencia económica tiene un papel clave, más unida a la variable de género.

En *La casa de papel*, el análisis de esta variable en Raquel no está demasiado perfilado, y queda neutralizado por el tratamiento audiovisual que se hace de él. Efectivamente, para El Profesor el fin último del atraco es una provocación al sistema financiero por parte de individuos que han sufrido violencias económicas y han sido relegados al margen, sin embargo este discurso se diluye y pierde credibilidad en boca de los demás asaltantes. El posicionamiento que toma Raquel frente a esto a lo largo de la historia denota una ausencia explícita de conciencia de clase; se posiciona, como se visto, del lado de la ley, pero también del lado del poder político y económico, por cuyos intereses vela. En el capítulo final, en que ella por fin cambia conscientemente de bando, no se le da tanta relevancia a este cambio de orden político como a la reconciliación amorosa de ella con El Profesor, que absorbe el foco narrativo, como decía anteriormente. Por tanto, la trama amorosa termina por dominar la trama policial, algo que tiene que ver con la deriva narrativa de la serie.

El caso de la detective Victoria es bien distinto. Se trata de un personaje que sí es consciente de su extracción social, de cómo sus condiciones materiales de existencia interfieren en su estatus de mujer y, asimismo, en su situación de mujer embarazada. Por lo que a la detective González respecta, es explícita la crítica que enuncia hacia las mujeres de clase alta que aparecen en la novela. En el capítulo 39, cuando va a visitar la

clínica de los abuelos de las niñas, en el barrio barcelonés de Sarrià, sus impresiones son ilustrativas; marca, entre ella y estas otras mujeres, una distancia insalvable:

Aquellas mujeres siempre parecían perfectas, ningún roto en la ropa, ninguna rozadura, ningún pelo fuera de lugar, las uñas cuidadas, la piel cuidada, todas aquellas zonas del cuerpo que uno desatiende, que transita poco, en ellas aparecían siempre tratadas con mimo diario, los codos, las orejas, los talones, las axilas, las ingles, las uñas de los pies, las aletas de la nariz... y los hombres, siempre dispuestos a exigir un aspecto mejor a sus mujeres, a imponer depilaciones, ropa interior, pezones exactos. A Victoria todo aquello le despertaba temores, el temor a ser descubierta, a estar rozada, sucia, sin terminar. A descubrírsele (Fallarás, 2011: 161).

No es casual que tanto la madre como la abuela de las niñas secuestradas sean cómplices indirectas del crimen, y que narrativamente se ligue esta complicidad a la forma en que llevan a cabo su maternidad, desde diferentes perspectivas. Entre ellas, y sobre todo desde la posición de Victoria, lo que la clase tiene que ver con esta y con la cuestión de género. La maternidad y la crianza de los hijos e hijas es uno de los grandes temas de *Las niñas perdidas*, y uno de los puntos clave de la construcción del personaje de Raquel en *La casa de papel*. Dado que el tema se trata en profundidad en ambas obras, se le dedicará un espacio a su análisis más adelante.

Tras este planteamiento del personaje de la mujer detective a través de Victoria y de Raquel, y de cómo se convierten en blanco de la violencia objetiva en varias de sus formas, en el siguiente epígrafe trataré otra vertiente de los efectos de la violencia que tiene más que ver con el tipo de crimen. Por ello, en él no analizaré las dos obras en paralelo sino que me centraré en *Las niñas perdidas*.

## 6.2. *El efecto del efecto: contemplar la violencia, otra forma de convertirse en víctima*

En este apartado retomamos una de las cuestiones mencionadas al hablar de la representación del crimen sexual en *Las niñas perdidas*. Concretamente, me centraré en cómo este crimen de extrema brutalidad repercute en diferentes personajes, sobre todo con el hecho de visualizarlo.

Como es evidente, quienes ocupan el papel principal de víctimas en la novela son las dos niñas torturadas. Dos niñas de tres y cinco años, ejemplos prototípicos de sujetos vulnerables (París-Huesca, 2015: 43). Muy concretamente, de hecho, la narración insiste en describir de qué forma y en qué medida estas dos niñas son sujetos inermes, que no tienen medios para defenderse. Al inicio de la novela, cuando se encuentra la escena del crimen en que aparece el cadáver de la primera niña, la policía descubre que le han arrancado las uñas y los dientes. Victoria, al verlo, comprende algo que los agentes no son capaces de entender:

–¿Por qué las uñas y los dientes? ¿Para qué? No es necesario, no era... sexualmente... necesario... –pensó el agente en voz alta.

– Las uñas y los dientes, Gómez, eran sus únicas armas.

La detective, para su propia sorpresa, le contestó sin titubeos. Y pensó para sí que claro, que sin uñas y dientes podían hacer con aquel pequeño cuerpo lo que les diera la gana y salir luego a la calle sin una marca ni media. (Fallarás: 2011: 18).

La imagen de la mutilación de las uñas y los dientes, que no solo queda sugerida sino explicada con detalle por la detective, es importante y muy visual a la hora de caracterizar a las dos niñas como sujetos desarmados. Las dos niñas no tenían absolutamente nada con lo que defenderse y Victoria entiende por qué, pero la policía no es capaz de establecer esta relación.

Anteriormente, al introducir la distribución de las violencias que aparecen en la novela, se apuntaba que en ella queda muy claro que la red de perpetradores del crimen sexual está compuesta exclusivamente por hombres. Por otro lado, vemos una serie de personajes masculinos en la misma que, formando o no parte de la misma, reaccionan de una forma muy concreta a la contemplación de los cuerpos de las niñas, que se convierte en un episodio traumático. El primer indicio de ello es el que corresponde a la cita de las uñas y los dientes, respecto al agente de policía, pero hay dos casos más detallados a lo largo de la historia: el de Jesús, el ayudante de investigación y amigo de Victoria, y Genaro, sicario al que contrata la madre biológica de las niñas para torturar a quien pagó por el asesinato y la filmación del vídeo. Detenernos en estos episodios permitirá ahondar en estos personajes, cuya sensibilidad emocional contrasta muy fuertemente con el personaje de Victoria y su construcción de “mujer fuerte”.

Por un lado Genaro, el sicario, ha tenido que ver el vídeo por el encargo que le realizó la madre biológica de las niñas, de características muy concretas: matar a dicho hombre de la misma forma en que estas fueron torturadas hasta la muerte. Para reproducir el proceso, por tanto, necesita no solo ver la grabación sino memorizar el proceso de tortura. Las huellas traumáticas del visionado impregnan su subjetividad y se dejan ver tanto en su discurso como en su modo de actuar:

Me has jodido bien, pelirroja, me has jodido bien. Estoy podrido. Siempre pensé que acabaría podrido, ¿qué si no? Pero podrido de mi propia historia, joder, no de la historia de otra, no de una majara como tú. ¿Por qué yo, joder, por qué me viniste a buscar a mí? [...] ¿Qué hago yo ahora con las imágenes de tu cría, que las tengo grabadas en el alma, que no me las puedo arrancar si no llego a la inconsciencia? ¿Qué hago con esta rabia sorda, esta rabia que no me borra ni todo lo que le hice al calvo ni lo que desearía hacerles a mil putos como él? (2011:62).

Por otro lado a Jesús, el ayudante de Victoria, en un momento dado esta le encarga que vea el vídeo para reconocer la identidad de las niñas y proseguir con la investigación. Su reacción es muy similar a la de Genaro; se queda *horrorizado*, paralizado, al ver el contenido de la grabación:

– Jefa, esto no se me va a ir ni con jabón Lagarto. ¡Joder!, yo soy un tío de barrio. Esto es... esto es demasiado... demasiado sofisticado para mí.

[...]

– Yo esto sólo lo he hecho por ti, por librarte. Tú no puedes ver lo que y he visto, jefa, y te aseguro que he intentado no ver casi nada, sólo lo justo para encontrar a esa criatura, pero han sido cientos de caras. Esto ha sido una putada, jefa. (Fallarás, 2011:123).

De hecho, ambos personajes se reconocen el uno en el otro en su dolor cuando Jesús cuenta a Genaro que él también ha visto el vídeo:

Jesús lo dice y en ese instante sabe que está a punto de partírsele el alma por segunda vez. Lo hace para acabar de sellar sus tratos con el loco de Genaro, arriesgándose a recordar, a recuperar algún resto de imagen. Pero sobrevive. Él sobrevive, Genaro no tanto. El flaco, en cuanto oye la frase –He visto la película–, se paraliza en el asiento de atrás, fija la vista en los ojos de Jesús durante un minuto y luego empieza

a sacudirse en un ataque violento que rompe en llanto descontrolado y feroz.  
(Fallarás, 2001: 169-170).

Las reacciones de ambos se relacionan con lo que Adriana Cavarero ha caracterizado como el “horror<sup>14</sup>” frente al “terror”, esto es, la parálisis ante la contemplación de algo que se sale de los límites de lo comprensible. En su obra *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea* (2007), la autora parte de un análisis etimológico para afirmar que «el terror designa lo que actúa de inmediato sobre el cuerpo, haciéndolo temblar y empujándolo a alejarse con la huida» (2007: 20). No obstante, «pese a que con frecuencia se coloque al lado del terror, el horror manifiesta tener características opuestas»:

Al contrario de cuanto sucede con el terror, en el caso del horror no hay movimientos instintivos de huida para sobrevivir ni, mucho menos, el desorden contagioso del pánico. Pero el movimiento aquí se bloquea en la parálisis total y atañe a cada uno, uno a uno. Invasado por el asco frente a una forma de violencia que se muestra más inaceptable que la muerte, el cuerpo reacciona agarrotándose y erizando los pelos (2007: 24).

Su contemplación no es otra que la de lo abyecto, ese “no-objeto” del que el yo se protege con espasmos y vómitos (Kristeva, 2004; 2000). En su intento de completar la significación del término, diría esta autora que «todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal» (2004: 11). Más aún, lo abyecto, cuyo colmo es el cadáver, alcanza su apogeo al mezclarse con el universo viviente, particularmente con la infancia (2004:12).

La visualización forzosa del vídeo, forzosa porque ninguno de ellos lo ve por placer sino para averiguar algo y por encargo de otros, los somete a un estado de vulnerabilidad. En el caso de Genaro, de hecho, un sicario que podría haber participado en el asesinato de las niñas si se le hubiera encargado, pasa de su posición de victimario a una de víctima. Un ejemplo muy ilustrativo de este proceso es el que retoma Segato (2016) al hablar del personaje de Alex, protagonista de *La naranja mecánica*, y la “terapia de aversión” a la que lo someten, obligándole a visualizar ininterrumpidamente escenas de violencia extrema:

---

<sup>14</sup> Ya en los primeros capítulos, se hace alusión al crimen de las niñas como «el horror en estado puro» (Fallarás, 2011: 24).

*La naranja mecánica*, dirigida por Stanley Kubrick y protagonizada de forma inolvidable por Malcolm McDowell, fue una de las películas más censuradas de la historia del cine en varios países, inclusive en la propia Inglaterra. En ella se suceden escenas de golpizas, violaciones, asesinatos y un feminicidio. Alex, el personaje central, pasa de la total ausencia de empatía como victimario a un estado de empatía y vulnerabilidad al sufrimiento ajeno, logrado por medio de un tratamiento psiquiátrico experimental, que lo transforma inevitablemente en víctima. No hay posición intermedia entre la personalidad del victimario y de la víctima, el antes y el después del experimento “terapéutico”, es decir, si la posición de victimario es abandonada, no resta alternativa que volverse vulnerable (Segato, 2016: 102).

Es interesante, con todo, cómo la reacción paralizante se produce sobre dos hombres, pues esto tiene que ver, como decíamos, con cómo se ve en contraposición la construcción de Victoria como “mujer fuerte”, frente a otras masculinidades que presentan rasgos tradicionalmente asociados a lo femenino.

Sin embargo, ver la grabación, contemplar el proceso o el resultado del crimen, no es la única vía para comprenderlo o enfrentarse a él. De hecho, Victoria decide deliberadamente no ser partícipe de esa contemplación y ello no le impide llegar hasta el final del caso; tampoco le imposibilita ser consciente del tipo de violencia, a nivel social, a la que se enfrenta. En ese sentido, la novela es autoconsciente de la paradoja en la que participa: si se representa la violencia sexual, ¿dónde están los límites entre la voluntad de difusión o concienciación y la estetización fetichista? ¿Cuándo deja de ser la visibilización de una problemática y pasa a ser la difusión del “relato del terror sexual”? En definitiva, ¿cuándo y cómo es pertinente o necesario contar, mostrar, mirar el crimen sexual?

La posición que toma Victoria ante el crimen parte, como se ha expuesto con anterioridad, de un alto nivel de concienciación respecto a las violencias contra las mujeres y la forma en que estas funcionan en el terreno social. Así pues, el rol que el personaje adopta se ve plasmado en el relato de la acción, que es muy cercano a su subjetividad. Partiendo de ello, la detective se relaciona con el crimen alternando posturas de distanciamiento y de acercamiento que dejan huella en la narración de diferentes pasajes. El siguiente ejemplo muestra la reacción de la detective cuando le confirman el nombre de una de las niñas y ve su fotografía. Es un ejemplo de cómo el relato combina



estrategias de distanciamiento e impersonalización de las niñas con otras opuestas, de acercamiento e individualización. Además, también puede verse otra vez una reacción fisiológica que pasa por conceptualizar la violencia a través de signos visuales:

Una arcada la obligó a callar y levantarse de la silla por preocupación. Andrea.  
¡Andrea! Era la primera vez que nombraba a la niña y se le aflojaron las piernas. De repente, el encargo, era una niña, una niña con pelo largo que se llamaba Andrea y era más rubia que su hermana, con el pelo menos rizado, y a juzgar por el resto de la foto, más responsable o menos risueña. [...] Hasta el momento había conseguido que su encargo fueran dos números, la muertita primera y la muertita segunda, dos números y su cinismo a prueba de bombas, las muertes uno y dos, o muchas veces nada, que no fueran nada. [...] Entonces vomitó. (Fallarás, 2011: 110).

Esta perspectiva de distanciamiento sin duda permite a la investigadora racionalizar el crimen y comprender las relaciones y los “pequeños poderes” que componen la acción criminal –«se necessita distancia, joder, distancia», dirá Victoria (Fallarás, 2011: 21)–. No implicarse emocionalmente hace que le sea posible llegar al final del asunto y resolver el caso. No obstante, se verá que esta posición de distancia, aunque aparezca con frecuencia en toda la historia, no le es posible en todo momento. La forma en que Victoria rompe esta distancia y se implica emocionalmente en el caso, en cambio, dista del sentimentalismo que caracteriza a Jesús pero sobre todo a Genaro, quien por otra parte se presenta como un personaje poco consecuente y contradictorio. Por la forma en que se ha construido el personaje de Victoria, como mujer consciente de las violencias que la rodean, esa implicación se produce desde un lugar de sujeto político feminista. Desde esa posición, por tanto, se permite a sí misma que el caso le afecte y convierte esa implicación en una política de autodefensa que la llevará, entre otras cosas, a legitimarse como ejecutora de violencia<sup>15</sup>. Dirigiéndose a la que sería su hija, piensa y dice:

Yo no seré la mejor, pequeña, dijo en un susurro, yo no seré una madre modélica ni pienso mostrarte el camino recto a ningún sitio, yo tengo rabia y muchas pensiones con chinche en mi pasado, pero al primer hijodelagranputa que te ponga la mano encima para retirarte de mi lado aunque sea por un minuto, lo mato, Juro que lo mato,

---

<sup>15</sup> Por cuestiones de extensión, no se desarrollará en este ensayo el tema de las mujeres como agentes de violencia y los debates sobre su legitimación. Para ampliar información al respecto, recomendamos consultar los trabajos de Agra Romero (2012, 2015), López Martín (2013) y Godsland (2002).

y sé cómo hacerlo. [...] Esta es mi rabia, estas son mis maneras (Fallarás, 2011: 103-104).

Es importante estudiar el papel de la detective en relación con el crimen, ya que este puede entenderse como correlato de la posición que toma la lectora feminista cuando se enfrenta a la novela. En *El último lector* (2005: 77-102), Piglia ya plantea las similitudes que existen, dentro del género, entre “el lector” y el personaje del detective, o entre el lector y la investigación (Sánchez Zapatero, 2017: 124-125) Ahora bien, ¿a qué nos referimos con “lectora feminista”? Retomamos la definición de Golubov, para quien esta sería la que ocupa:

Una posición frente al texto literario que podría describirse como nómada, incómoda, distinta de lo que podríamos denominar una lectora femenina o una mujer lectora, porque supone una autoconciencia y una actividad reflexiva que exige una postura móvil ante el texto literario y un exilio metafórico con respecto a la literaturidad (Golubov, 2011).

En efecto, a Victoria no solamente se le encarga llegar hasta el final del caso, ni siquiera resolver el crimen al uso, sino que se le pide, a través de esa búsqueda de los “culpables en un sentido amplio”, que piense sobre el crimen. Así es como cobra sentido situar, a nivel narrativo, a un personaje como Victoria en el lugar de la investigadora. Un lugar de sujeto de conocimiento que le exige reflexionar sobre las violencias y poderes que rodean al crimen, e incluso juzgarlos. Ese es su cometido.

Como se ha visto a lo largo de ese apartado, a la multiplicidad de la violencia le siguen muchas maneras de convertirse en víctima de ella. Podríamos pensar, respecto a ciertos personajes, hasta qué punto la categoría de víctima es objetiva, o bien requiere de algún tipo de reconocimiento por parte de sí misma o de otros.

## 7. DE CÓMO SE DEVIENE EN “MUJER FUERTE”. ELEMENTOS NARRATIVOS PARA LA MUJER DETECTIVE

En este último apartado retomaremos la idea de la detective como “heroína del policial”, siguiendo con el planteamiento de los primeros apartados, en que se proponía que estas flexibilizan, desajustan o “quiebran” el molde del detective-tipo. Dado que

muchas de sus características ya se han ido explicando en los distintos apartados, aquí me centraré en dos de ellas, que considero que requieren un análisis más detallado por la importancia que cobran en las obras. Por un lado, las relaciones de parentesco que tienen estas mujeres con otros personajes de las obras o, dicho de otro modo, por qué su relación con sus madres, hijas o hermanas es relevante para su caracterización en cada una de ellas. Por otra parte, algo que también se ha adelantado en apartados anteriores, cómo la presencia de varios personajes masculinos que rompen con el modelo hegemónico de masculinidad contribuye a la construcción de estas como heroínas de la narrativa.

### 7.1. *La maternidad*

En este trabajo se ha presentado a la mujer detective como una novedad narrativa dentro del género policial y negro. Sin embargo, habría que matizar esta aseveración. Más allá de que en algunas novelas canónicas encontremos casos puntuales de detectives mujeres, en la narrativa contemporánea hay una gran cantidad de novelas en que sucede esto. En el caso de la novela española, podríamos citar las novelas de autoras como Rosa Ribas, Susana Hernández o Dolores Redondo. Con ellas ocurre lo contrario que con los relatos clásicos, de cualquiera de los subgéneros, en que los detectives suelen aparecer desprovistos de relaciones de parentesco. Las protagonistas de estas novelas tienen una red de vínculos sociales entre los que están predominantemente presentes las relaciones materno-filiales.

En el caso de *Las niñas perdidas*, Victoria se construye como mujer fuerte acumulando una serie de atributos y actitudes que contestan y desafían a lo que otros esperarían de ella: bebe, fuma, utiliza a menudo un registro soez, duerme mal, se alimenta mal, y no duda en exponer su cuerpo a diferentes peligros físicos, todo ello estando embarazada. Esta construcción del personaje, basada en un patrón tan provocador y poco usual, enlaza con la cuestión de la maternidad.

En este punto, y en relación con cómo Victoria construye su conducta de forma consciente, me sirvo de algunas reflexiones de Gopegui respecto a la considerable ausencia de novelas, en la narrativa del último siglo, en que se relate «el momento en el que [...] el ser humano adquiere conciencia social, sentido del momento histórico» (2014:

117). Y es que esta detective, al contrario de lo que ocurre ocasionalmente a Raquel, quien a veces se ve dominada por la situación y actúa basándose en sentimientos o emociones pasajeras, mantiene una actitud firme y meditada, controla la situación y no tiene una conducta impulsiva, lo que hace que sus actos sean más consecuentes con su construcción de mujer fuerte. Es algo más: una mujer fuerte consciente de sus condiciones materiales, de cómo su posición de clase atraviesa su estatuto de mujer. ¿Es verosímil que una mujer embarazada, que mantiene voluntariamente su embarazo, sea encarnada por un personaje con la forma de vida de Victoria? En sus reflexiones sobre el concepto de verosimilitud, Gopegui (2014: 111-119) deduce que esta «funciona más como una propuesta y seguramente una normativa sobre cómo deben ser las cosas [...] que como una medida de verdad de las mismas». La posible falta de verosimilitud, en relación con los “personajes tipo” del policial, de Victoria y, en este sentido, el tipo de mujer que exige la novela, propone una respuesta provocadora a la verosimilitud dominante. Isabelle Touton, en un ensayo sobre la narrativa actual escrita por mujeres, recupera esta referencia de Gopegui:

Como mostró Belén Gopegui en *Un pistoletazo en medio de un concierto* (2008), la definición de lo que es o no es verosímil en una novela constituye un núcleo de poder en el *campo literario*, pero tiene también incidencias en los modelos políticos de sociedad que la ficción propone como posibles. El acotamiento, estrecho y parcial, del ámbito de lo verosímil permite reforzar ciertas jerarquías, entre otras, el predominio de las esferas tradicionalmente masculinas sobre las femeninas (Touton, 2018: 56).

Es interesante que, tanto en el caso de Raquel como en el de Victoria, la maternidad sea un elemento común a la construcción de mujer fuerte, pero también que se trate de maternidades no tradicionales. Ambas son madres “solas” —Victoria soltera, Raquel divorciada— y se enfrentan al conflicto que supone llevar adelante el papel de madres sin renunciar a su vida profesional ni a su vida sexual, es decir, a no hacer de la maternidad su único deseo ni su único deber. En los dos casos, la hija sirve a otros personajes como forma de chantaje o como recurso para presionarlas o doblegar su conducta. Frente a ello, Raquel no deja de ejercer su trabajo pese a la constante amenaza de perder la custodia de su hija, lo cual deja de ser un problema que interfiere permanentemente en la acción narrativa y en su subjetividad. La reacción de Victoria es similar, aunque toma una forma más compleja, ya que el personaje se mueve en función de decisiones conscientes y

meditadas, que tienen una motivación racional y voluntaria, y por tanto seguir adelante con el embarazo se plantea explícitamente como una elección. En el capítulo 17 la detective reflexiona sobre las recomendaciones de que dejar encargo y que presuntamente velan por la seguridad de su embarazo: «Joder, 30.000 euros caídos del cielo, pongamos una aportación anónima a la causa de mi candidatura a madre, en la que nadie [...] tiene mucha confianza» (Fallarás, 2011:72):

O sea, que en principio, esos billetes del sobre me han hecho ponerme de estiércol hasta la ingle, pero en realidad esto es lo que es, la contribución del dios de las madres insomnes a mi inconsciencia, y como tal tengo que admitirlo. Voy a parir, está decidido y no hay vuelta atrás, bien está pues que alguien se ocupe providencialmente de que no me convierta en una madre desasistida y mendicante. Desde luego, por otra vía no iba a venir la subvención. (Fallarás, 2011: 74).

Victoria deja claro que dejar de trabajar no es una opción para ella, como tampoco lo es para la mayoría de madres o mujeres embarazadas, y explicita que las contradicciones que puede generar compaginar la maternidad con la vida laboral no son naturales sino consecuencia de la organización social. El sistema, planteado y organizado a partir del modelo de familia mononuclear, relega a la mujer el trabajo reproductivo. Sin embargo, a partir de la modernidad la mayoría de mujeres, sean madres solteras o no, se ven en la necesidad de someterse a esa doble carga que suma el trabajo asalariado al de la reproducción de la sociedad; el Estado no tiene prevista esa situación de vulnerabilidad en que se ve Victoria al querer ser madre y necesitar a la vez independencia económica. Ella, con todo, es programática en su propuesta de una maternidad alternativa a modelos idealistas y más justa con las necesidades y deseos de la mujer que la ejercita; una maternidad planteada como opción y no como destino o vocación natural. En ese aspecto, marca en todo momento el contrapunto con el modelo de la madre entregada:

La única condición que se había puesto para seguir adelante con la maternidad era no ceder ante el impulso de tomársela en serio, que no se inmiscuyera en su marcha diaria. Cedió con los fármacos, las drogas y el alcohol por razones evidentes, consiguió borrarlos de un plumazo, lo que ya era más de lo que ella misma podía prever, pero no quería convertirse en una máter, había decidido que no se podía permitir el lujo ni era algo que le apeteciera (Fallarás, 2011: 76).

El fenómeno de la maternidad tiene una presencia constante y transversal a lo largo de toda la novela. Afecta, por tanto, a la mayoría de personajes que intervienen en ella, pero también al desarrollo de la acción, y es un elemento fundamental para comprender las diferentes formas de violencia que la obra representa.

En primer lugar, es importante destacar que el personaje de Victoria González, la investigadora protagonista en relación con la que se han tratado la mayoría de cuestiones en apartados anteriores, es una mujer embarazada. Es también una futura madre soltera, y es que, salvo pocas excepciones, la novela propone la maternidad como fenómeno prácticamente exclusivo de las mujeres, tanto como agentes como a nivel de las repercusiones que este puede tener sobre sus vidas. Por otro lado, y aunque la figura de Victoria tiene un papel central, la novela está plagada de madres e hijas, es decir, hay un esfuerzo de indagación y representación de las relaciones materno-filiales que se desarrolla casi en exclusiva en los personajes femeninos. Así, aparece Victoria y su futura hija pero también su madre; las niñas asesinadas y sus dos madres (la adoptiva y la biológica), e incluso la abuela de estas, la madre de Adela. Esta serie de personajes dibuja principalmente dos líneas genealógicas: Victoria, su madre y su futura hija, por un lado, y Adela, las “niñas perdidas” y su madre.

La presencia de tal cantidad de personajes tan marcados por estas relaciones materno-filiales permite, ante todo, visualizar la experiencia de la maternidad en su diversidad y no como fenómeno uniforme y homogéneo en toda su dimensión. Se verán, por tanto, diferentes formas de ser madre y de ser hija, y cada una de ellas tendrá una repercusión concreta en la trama. Las dos líneas genealógicas citadas, sobre todo, hacen posible observar la maternidad desde una perspectiva interseccional, en este caso en relación con la clase social a la que cada grupo de mujeres pertenece. En cuanto a Adela, la madre de las niñas asesinadas, es un personaje al que la narración ataca y juzga, e incluso llega a culpar del asesinato de las niñas en buena parte. Pertenece a una familia rica; el factor económico nunca fue para ella un impedimento a la hora de desarrollar su maternidad, pero se acaba convirtiendo en una “inconsciente”, en buena parte responsable del destino fatal de sus dos hijas pequeñas.

No obstante, y aunque juzgada en este sentido, la novela también deja espacio para una reflexión en torno a cómo esta mujer fue educada en su infancia y adolescencia. En

este sentido, el relato trabaja paralelamente el fenómeno de la maternidad con los procesos de la infancia y la adolescencia. De hecho, la línea entre “niña” y “mujer” se desdibuja con frecuencia. Un buen ejemplo de ello es la descripción de la mujer que encuentra Victoria en uno de los locales que aparecen en la historia:

La mujer lleva las uñas pintadas de rojo mercromina, como si hubiera sufrido un accidente. Da la sensación de que tiene las puntas de los dedos heridas, y sus ojos llorosos, verdes e irritados, bien podrían dibujar el gesto de haber soportado un tremendo dolor. [...] Ya estás aquí, susurra la mujerniña heredera de quién sabe qué mundos al plantarse ante el hombre que un minuto antes, sólo un minuto, ha expirado aquel gemido violeta y turbulento (Fallarás, 2011: 149-150).

Con esta superposición de la infancia y la madurez va surgiendo una reflexión que podría resumirse en la siguiente pregunta: ¿cómo crecen las niñas que serán mujeres? En ocasiones, además, esta pregunta rozará los límites de la victimización paternalista para con estas niñas-mujeres. Si los “culpables en un sentido amplio” son también responsables de la violencia contra las mujeres y niñas, estas acaban siendo representadas como sujetos desamparados, en relación con la idea del “vulnerable” y el “inermes” antes expuesta. Por ello, “mujeres”, “madres”, “hijas”, “niñas” y “víctimas” terminan por ser una misma cosa y esto juega un papel ambivalente.

Volviendo a la genealogía familiar de Adela, la madre de las niñas, en el desarrollo de la narración puede verse que, aunque estas mujeres con un posicionamiento social privilegiado no están exentas de sufrir ciertas violencias machistas, por pertenecer precisamente a una clase privilegiada terminan por ser agentes importantes en el crimen, o bien cómplices. Sin duda, el dinero que esta familia pone en juego es uno de los elementos de más peso en el desencadenamiento de los asesinatos. Su intento de pasar por encima de la ley utilizando otros poderes paralelos (económicos) convierten a Águeda y a su madre, sin saberlo, en agentes importantes del crimen. De alguna forma, la novela viene a decir que participar de los mismos círculos de poder en que se mueven los principales agresores (el narcotráfico, la trata) no es una forma útil de luchar contra este tipo de violencias.

Por otro lado, las relaciones materno-filiales que envuelven a Victoria son bien diferentes, y de nuevo tienen que ver con la clase social. En apartados anteriores se ha expuesto la forma en que la protagonista concibe la maternidad, una forma profunda e

insistentemente alejada de modelos idealistas. En realidad, tampoco son ideales las formas de maternidad que acaban por encarnar Adela y su madre, pero se diferencian de Victoria en no ser conscientes de ello. En este sentido, y como se ha visto, uno de los puntos más interesantes de un personaje como Victoria es que sea un sujeto considerablemente autoconsciente, sobre todo en lo relativo a su posición de clase y de género.

La detective se reapropia, en esta línea, de la etiqueta de “mala madre” para reivindicar una maternidad alejada de modelos idealistas y homogeneizantes, como se ha dicho; una maternidad en la que además cobran una relevancia primordial los condicionamientos económicos. La perspectiva de clase, con ello, es la que permite al personaje comprender y no juzgar a su propia madre pero sí a otras, como ocurre con Adela, con su madre y con la madre adoptiva. En este sentido, cuestionar ideas preestablecidas respecto a la maternidad no se convierte en un “todo vale”, en un pretexto para perder la actitud crítica sobre todo hacia mujeres que ostentan posiciones más privilegiadas.

Pensó en la posibilidad de borrarse, de desaparecer, y sólo concluyó que no sabía si su madre había sido una buena madre. Sencillamente había sido, era su madre. A veces a palos, como en todo. Nunca había juzgado a su madre, ¿por qué juzgaba entonces a la de Adela? Su madre bebía desde que ella se acordaba, a veces caída en mitad del pasillo, a veces muerta con zapatos sobre la colcha sucia de la cama. ¿Y qué? Nunca había juzgado a su madre, era su madre y era así. [...] Su madre acumulaba todos los fracasos imaginables: amor, política, lucha vida. A su madre le había fallado el marido, nunca sirvió para esposa; le habían fallado los amantes, que siempre desaparecen, y también los compañeros, amparados en distantes construcciones familiares. Le había fallado el partido, le habían fallado las asociaciones, le había fallado la revolución, ja la revolución, y hasta la URSS y el Frente Sandinista le habían fallado. (Fallarás, 2011: 129-130).

Es interesante la forma en que Victoria se relaciona con las otras mujeres de la novela, sobre todo en el ya citado caso de Adela. Aunque esta la juzgue y la incluya sin dudar entre el elenco de responsables (culpables) del crimen contra las niñas, tanto la disposición narrativa como la propia investigadora, a través de sus acciones, le ceden un espacio considerable a Adela. Este es un personaje complejo: por una parte, es hija de una



familia rica, ha crecido rodeada de privilegios de clase, pero no por ello ha dejado de sufrir ciertas violencias machistas a lo largo de su adolescencia. Además, en su madurez, se ha convertido en una alcohólica y politoxicómana que desatiende sus responsabilidades, y ha sido asimismo víctima de la intervención estatal, que le ha quitado la custodia de sus hijas. A partir de entonces, vive en la calle como una sin techo, ha perdido la cordura, pero mantiene una casa en propiedad y una considerable cantidad de dinero en su cuenta bancaria.

Ante esta serie de contradicciones que caracterizan al personaje, tanto el posicionamiento que toma la narración como el de la protagonista son ambiguos. Así, aunque se la juzgue duramente e incluso se la llegue a culpabilizar, se deja espacio, primero, para pensar hasta qué punto el devenir del personaje no tiene que ver con ciertas violencias que ha sufrido desde su infancia, pero también, y sobre todo, para que Adela cuente su propia historia. En este punto, la polifonía de la narración abre otras posibilidades de lectura respecto a un tema de gran importancia en la novela: la intervención del Estado.

El personaje de Adela es especialmente útil a la hora de localizar un posicionamiento autorial que por otra parte no trata de ocultarse. La autora, como la protagonista, es capaz de juzgarla por algunos de sus actos pero no por ello deja de tratarla como aliada en este punto. La novela pone en tela de juicio la intervención del Estado en lo relativo a la maternidad. Si pensamos en el proceso que Victoria reconstruye para encontrar a esos “culpables en un sentido amplio” no cabe duda de que el Estado es uno de los agentes principales, aunque indirectos, en la cadena de acontecimientos que compone la acción criminal. El Estado retira a Adela la custodia de sus hijas y la entrega a una madre que cumple con ciertos parámetros que la hacen ser considerada mejor madre; en cambio, el descuido y desinterés de la madre adoptiva permiten que las niñas sean raptadas. ¿Por qué entonces, una de estas dos mujeres merece ser madre y la otra no? ¿Bajo que intereses el Estado interviene en esta decisión? Pero, sobre todo, ¿cuál es su vara de medir? En este punto, es esclarecedora la escena que narra la entrevista entre Victoria y la madre adoptiva, así como también lo son las impresiones que la detective obtiene de ella, sobre todo porque permiten poner en tela de juicio un modelo de “buena madre” sancionado positivamente por el Estado. A partir de la relación entre estos personajes, por otra parte, se plantea el tema de los hogares de acogida, de la intervención

de los servicios sociales, como una mercantilización de los hijos en forma de negocio lucrativo; no olvidemos, además, que ese Estado que supuestamente vela por el bienestar de las niñas acaba siendo uno de esos “culpables en un sentido amplio” de su atroz asesinato.

Como decía, esta crítica ha sido respaldada con insistencia por la autora, y por ello me parece conveniente citar algunas palabras tuyas que pueden concretar el sentido en el que va dirigida esta crítica a la intervención del Estado en cuestiones relativas a la maternidad como es la de la custodia de las hijas e hijos. En una entrevista que se le realiza en 2018, Fallarás se pregunta:

¿Qué es mejor, una madre alcohólica o una madre fascista? [...] ¿Cuántos hombres, cuántos padres alcohólicos hay en España? ¿Y les ha quitado alguien la custodia? Y entonces, empecé a pensar sobre la idea de la maternidad como estado angelical. Y por qué a la mujer se le exige para ser madre ser impoluta (Fallarás, 2018: 18’28’’).

De la misma forma años antes, en 2014, había hecho declaraciones similares en una presentación de la novela realizada en Ciudad de México.

¿Qué es mejor, una madre alcohólica o una no-madre? ¿Cómo son las madres que queremos? ¿Son puras, no tienen problemas, no tienen pecados, no tienen culpa? ¿Cómo son las madres, qué es una madre? ¿Un ente puro y etéreo, vestido de blanco, que camina por la playa, así, con unas gasas que le cuelgan? ¿O es una mujer con sus problemas, que a veces bebe, a veces folla y a veces tiene problemas? ¿Qué es una madre? (Fallarás, 2014: 8’46’’).

Por otro lado, esta acción mediante la que el Estado interviene en la historia no deja de generar una paradoja argumental. Tenemos, por un lado, su efectividad a la hora de hacerse cargo de la custodia de las niñas y entregarlas a otra madre. En cambio, no hay una intervención eficaz cuando se trata de encontrar a las niñas; el Estado no pone interés en ello, o al menos no el mismo interés en llevar a cabo la retirada de custodia. Más aún, si se presta atención a cómo funcionan y se organizan las redes de trata y narcotráfico entre las que se mueve el Conseguidor o la banda del Croata, puede verse que la intervención del Estado para desarticularlas es nula; no es el foco de interés o se asume que este no tiene nada que hacer contra esas estructuras paraestatales que de hecho le disputan al Estado el poder y el castigo; así se arma la microfísica del poder en la novela.

Volviendo a la cuestión de la maternidad y a las diferentes vías de debate al respecto que la novela abre, me centro ahora en la visión de la maternidad como callejón sin salida. Como se ha comentado anteriormente, *Las niñas perdidas* presenta muchas y muy diversas relaciones entre madres e hijas, lo que permite romper la visión de la maternidad como una experiencia unidimensional. No obstante, cabe decir que, entre todas las formas de ser madre que la novela presenta, ninguna de ellas termina por ser válida; todas anulan total o parcialmente a las madres como sujetos o acaban en desastre. La maternidad, en este sentido, se problematiza como experiencia individual pero también como fenómeno social.

El caso de Victoria es particularmente desalentador; ella, que había conseguido plantear la maternidad como una decisión consciente, y que tiene claro que no necesita adscribirse al significante “buena madre”, termina por ser castigada por la acción narrativa. En una de las escenas finales que termina en tiroteo, sufre un aborto involuntario. Es como si, de alguna forma, la novela diera la razón a todos aquellos que le insistían desde el paternalismo que la suya no era una profesión para embarazadas, que el caso le venía grande.

En definitiva, la obra parece mostrar la frustración de la maternidad en diferentes planos, como una especie de callejón sin salida; Victoria, la única que pretendía que ser madre no afectase a su modo de vida, que no fuese una vía de alienación con respecto a sus intereses como mujer o como individuo, a ella no se le permite ser madre. En ese sentido, sin duda la novela representa la dificultad que supone ser madre sin acabar envuelta en mandatos y modelos opresivos para las mujeres. «La novela de Fallarás ofrece una mirada cínica, desencantada y, sobre todo, brutal del ejercicio de la maternidad» (París-Huesca, 2015: 51). En esta línea, llama la atención cómo la crítica se acerca al concepto de “antimaternidad” al estudiar esta novela. Eva París-Huesca (2015), apoyándose en declaraciones de la propia Fallarás, lo define de este modo:

El sentimiento de “antimaternidad” que subyace en *Las niñas perdidas* es fruto de la ira y del miedo a tener hijos y a ser culpada por lo que les pueda pasar. La honestidad de la nueva antiheroína de la ficción criminal y detectivesca revela la necesidad — real o imaginaria — de eliminar a la hija para seguir siendo ella misma y para evitar todo el dolor y el mal que produce el ser humano. Consciente de la imposibilidad de

conciliar maternidad, profesionalidad e independencia en una sociedad que la sigue discriminando, la autora de la novela confiesa en una entrevista:

“*Las niñas perdidas* tiene varios niveles de lectura. La puedes leer como una novela de detectives y luego de fondo hay una reflexión muy seria sobre la necesidad de eliminar a los hijos para seguir siendo tú. Los hijos requieren una generosidad y una renuncia a ti misma que puede llevarte al filicidio. No hace falta matar a los hijos en sentido literal, pero sí separarlos o anularlos de tu vida, poner a alguien que se cuide de ellos o delegar en la escuela”. (Agua, 2011) (París-Huesca, 2015: 47).

No pasa desapercibido, tampoco, un análisis al que la novela se presta, que la disposición del relato ofrece indicios para abordar. Si las madres son, a fin de cuentas, las responsables de las vidas de sus hijas e hijos, ¿qué ocurre con el caso de estas dos niñas? ¿Qué significa que Adela cargue con la culpa de lo que se le ha hecho a sus hijas? «En esta ficción, la culpabilidad o la inocencia de la madre son conceptos clave, pero también son de difícil respuesta, dando paso a nuevas representaciones de la mujer en su rol de “antimadre” y como sujeto criminal» (París-Huesca, 2015: 46).

Con todo, acaso lo más interesante de la obra sea su forma de plantear, sin dar ninguna respuesta alentadora, la magnitud y complejidad del fenómeno de la maternidad y las dificultades y contradicciones que acarrea abordar uno de los grandes debates no resueltos de la crítica feminista.

## 7.2. Masculinidades

A la hora de hablar de masculinidades, uno de los conceptos principales a los que recurren los teóricos es el de la llamada masculinidad hegemónica (MH). Al igual que existen una serie de rasgos que construyen socialmente lo que es el estereotipo ideal de la feminidad, lo mismo ocurre con el polo opuesto. Estos rasgos que se asocian a cada género, además, funcionan a partir del esquema binario, es decir, uno es lo que no es el otro. Se trata, por tanto, de categorías excluyentes. Estos modelos, además, son de orden cultural y no natural; se construyen y reproducen socialmente con carácter performativo.

La masculinidad hegemónica recoge aquello que se le exige a un hombre para cumplir su rol de género, tiene un carácter normativo y reúne las características subjetivas,

corporales y de situación existencial que debe reunir un hombre (Bonino, 2002: 7-8). Este esquema no es fijo y admite algunas variantes, su estructura no es del todo homogénea y tampoco completamente coherente. Sin embargo, su parcial flexibilidad no deriva en variaciones estructurales (Bonino, 2000: 12), y el modelo ha permanecido durante siglos sin grandes cambios. A día de hoy, cada vez con mayor frecuencia, este se quiebra para dar paso a variantes cada vez mayores y más aceptadas socialmente. Sin embargo, estas masculinidades emergentes son periféricas, y no se presentan como transformaciones estructurales de la masculinidad hegemónica sino más bien como puntos de fuga de la misma, cuyo poder ha permanecido casi intacto hasta nuestros días (2002: 9).

Con el avance del movimiento feminista en los últimos siglos, las mujeres han conquistado progresivamente posiciones asociadas tradicionalmente a la masculinidad, y su redefinición identitaria progresivamente fuerza el cuestionamiento de esas identidades de género binarias (Alsina y Borràs, 2000: 84). Si algunos de los principales rasgos que definen al hombre son la fuerza física o la autonomía a la hora de tomar sus decisiones vitales, ¿qué ocurre cuando las mujeres comienzan a cumplir con estas características? La masculinidad hegemónica se ve amenazada y se tambalea el binarismo de género. De cualquier modo, el problema persiste desde el momento en que cumplir con rasgos que se asocian culturalmente al modelo opuesto se traduce en ser un “hombre femenino” o “una mujer masculina”; el dique del binarismo hace difícil la tarea de pensar en términos de una diversidad heterogénea, no marcada por ese género binario.

Con todo, ¿qué es lo que define a la masculinidad hegemónica? Para sintetizar sus componentes más característicos, tomaré como referencia el trabajo de Bonino (2002). En él, el autor afirma que esta es producto histórico tanto de la superioridad masculina como de la heterosexualidad y que está, además, sustentada en cuatro “ideologías”: la patriarcal, la del individualismo de la modernidad, la de la exclusión y subordinación de la otredad, y la del heterosexismo homofóbico. En cuanto a las premisas prescriptivas que hace funcionar, este menciona cuatro “creencias matrices”: 1) la autosuficiencia prestigiosa, 2) la belicosidad heroica, 3) el respeto al valor de la jerarquía y 4) la superioridad sobre las mujeres (y sobre los varones ‘menos masculinos’) y la diferenciación de ell@s (2002: 17-23). Estos cuatro puntos nos resultan útiles a la hora de analizar cómo se comportan los personajes masculinos de las dos obras, sobre todo el

último de ellos, ya que hace referencia a cómo estos interactúan con respecto a las mujeres.

Es posible nombrar numerosos rasgos que entrarían dentro de la categoría de masculinidad hegemónica. Ibarra y Díaz (2016: 143), por ejemplo, citan adjetivos como “fuerte”, “audaz” o “importante” para sintetizar aquellos mandatos sobre lo que debe cumplirse para ser “todo un hombre”. No obstante, la crítica hace alusión a un hecho significativo que nos remite de nuevo a la cuestión de los binarismos excluyentes: la MH definida a partir de lo que no se es: no ser débil, no manifestar ciertas emociones, no mostrar atracción sexual hacia otros hombres... En definitiva, no ser “afeminado”. Si pensamos que la masculinidad designa un supuesto sujeto universal –paradigma de normalidad, salud, madurez y autonomía– (Bonino, 2000: 41), tiene sentido que históricamente se describa “en negativo”, más por lo que no es que por lo que es: «ni femenino, ni étnico, ni homosexual» (Carabí, 2000; Segarra y Carabí, 2000; Bonino, 2002):

Ser varón supone no tener ninguna de las características que la cultura atribuye a los que se viven como inferiores o no importantes: las mujeres (con sus características adjudicadas de ser para otros, pasividad, vulnerabilidad, emocionalidad, dulzura, cuidado hacia los otros, intimidad...), los niños, los homosexuales. Características llamadas “pruebas negativas de la masculinidad” (Badinter, 1992), donde ser hombre se transforma en una identidad negativa –no ser mujer, niño ni homosexual– donde el esfuerzo vital es demostrar que no se es algo, más que demostrar que se es algo (Bonino, 2002: 23-24).

No hay que perder de vista, a pesar de ello, que “no ser algo” con frecuencia tiene que ver con “ser otra cosa”, y en ese sentido insistimos en que sí hay ciertos rasgos definitorios de la masculinidad hegemónica, no necesariamente en negativo. Uno de los más claramente reconocibles es el de la agresividad y la ejecución de violencia. El debate sobre si la violencia es una cualidad humana innata o aprendida culturalmente supera los límites y los objetivos de este ensayo, y al respecto tan solo suscribiré sucintamente algunas ideas de Alsina y Borràs (2000) cuando apuntan que:

La eufemística manera que tenía la sociedad victoriana de denominar el carácter punitivo de la naturaleza y justificar así la agresividad humana, “depravación innata”, sólo viene a aligerar el peso de la culpa. Naturalmente, si alguien nace

marcado hereditariamente por la agresividad y establecemos que su conducta agresiva es innata, inmediatamente le eximimos de culpa (2000: 89).

Con esto, seguimos en la línea de abordar la agresividad como un rasgo que culturalmente entra dentro de las “tecnologías” del género masculino, junto con otras adyacentes como podrían ser la valerosidad, el orgullo o la belicosidad. Esta enlaza, además, con la cuarta “creencia matriz” propuesta por Bonino (2002), que tiene que ver con mostrar la superioridad sobre la diferencia, con voluntad de “dominio y control” (2002: 9).

Al hablar de masculinidades que difieren del modelo hegemónico uno de los temas más recurrentes es el de la afectividad. Siguiendo con el planteamiento de Ibarra y Díaz (2016: 144), esta ha sido tradicionalmente asociada con lo femenino. No obstante, habría que hacer algunas puntualizaciones al respecto. Estos autores plantean que no mostrar los afectos no quiere decir no tenerlos, es decir, partimos de que aquello que prescribe la MH no es tanto que los hombres no tengan sentimientos como que no los muestren. Ahora bien, es preciso avistar que a los hombres no les está vetado mostrar *todas* sus emociones, y un claro ejemplo serían las que se canalizan a través de la agresividad, sino aquellas que los dejan en una posición de vulnerabilidad o dependencia, esto es, aquellas que cancelan los rasgos de la MH.

Sobre este planteamiento teórico nos acercamos a las dos obras, con el fin de analizar si efectivamente se opera, a través de ciertos personajes, una ruptura con el modelo de la MH y, por tanto, también con una forma unidimensional de lo masculino.

Cabe apuntar, en primer lugar, que en ambas obras hay una ruptura prácticamente nula de la heteronormatividad. El único personaje homosexual aparece en *La casa de papel* bajo el alias de Helsinki, y el tratamiento que hace el guion de este aspecto es humorístico y plagado de tópicos. Así pues, debemos aclarar que las posibles disidencias de la MH que plantean tanto la serie como la novela no abordan la crítica a la heterosexualidad normativa y mucho menos la transexualidad, dos de los ejes más fuertes de las masculinidades disidentes de los que se ocupa la crítica actual<sup>16</sup>. Trabajaremos, por tanto, con otras rupturas dentro de lo masculino-heterosexual.

---

<sup>16</sup> Es la línea en que se trabaja de forma actualizada en el volumen *Masculinidades disidentes* (Mérida, 2016).

Respecto a *La casa de papel*, para abordar a los personajes masculinos distinguiremos entre dos espacios que necesariamente marcan una diferencia de interacción a lo largo de toda la serie: el adentro de la Fábrica de Moneda y Timbre, y el mundo exterior. Comenzando por este último, en el que se mueve la inspectora Raquel Murillo, en apartados anteriores se ha mencionado que, respecto a ella, los personajes masculinos construyen un entorno hostil que ejerce violencia de diferentes formas hacia ella. Entre ellos, podemos distinguir a Alberto, su ex marido, y al coronel Prieto, como los máximos representantes de la MH, por cuanto cumplen en alto grado con los rasgos conductuales que la caracterizan.

Por otra parte, hay otras dos figuras cercanas a Raquel que adoptan posiciones más ambivalentes respecto a la masculinidad y que, si bien de forma ambigua y parcial, representan esas masculinidades periféricas de las que hablaba Bonino (2002: 8). Ellos son Ángel Rubio, su ayudante, y El Profesor, de quien se ha hablado en apartados anteriores. Ambos son hombres que no reparan en expresar su emocionalidad, aunque de formas diferentes. Por una parte, Ángel declara a Raquel en varias ocasiones no solo el amor y el deseo que siente hacia ella, sino que pone en evidencia la dependencia emocional que tiene hacia la inspectora. De hecho, se muestra leal a ella incluso en los momentos en que es puesta en busca y captura, mintiendo al cuerpo de policía a riesgo de convertirse en cómplice del caso y de ser expulsado del mismo. Por otra parte, no debe perderse de vista que, a nivel profesional, es su subordinado, y al reconocerla honestamente como autoridad rompe en ese ámbito con la citada “voluntad de dominio y control”. Al hablar de su actitud, con todo, no debe pasar por alto que, mientras que muestra algunos rasgos que se alejan del modelo de la MH, su actitud obsesiva y celosa sobre Raquel termina por ser violenta y agresiva en ciertos casos. Con ello la considera de algún modo de su propiedad, por lo que de nuevo se confirma la fuerza y centralidad que tiene el ese esquema de la MH, pese a sus variaciones.

Con El Profesor sucede algo distinto. Este se presenta como un hombre que no destaca en el terreno de lo público, que, de hecho, “no existe” para el mundo. Que carece, además, de habilidades sociales y que no establece ningún tipo de complicidad con el juego de la jerarquía masculina. En el terreno sexoafectivo, por otra parte, sabemos que este entabla una relación sentimental con Raquel, y sin embargo de cara a todos los miembros de la banda se muestra como carente de todo deseo sexual. Su actitud lleva,



incluso, a que personajes como Tokio o Nairobi lo vean como alguien indefenso, vulnerable en cierto sentido. Esta vulnerabilidad tiene que ver con el aura infantil que rodea al personaje, confirmada por él mismo en una confesión a Raquel (cap. 4, parte 2, 59’54’’). Este momento en que cuenta la historia de su infancia, en que fue un niño enfermo, que vivió su infancia en hospitales y con una trágica historia familiar no solo es una declaración de sentimientos sino también una afirmación de la propia vulnerabilidad que reconoce hacia una mujer. Pese a todo ello, en cambio, este es uno de los personajes con mayor atractivo para el público, uno de los protagonistas indiscutibles de la serie. Sus rasgos “no-masculinos” no lo degradan, sino que construyen una identidad masculina diferente pero verosímil. Además, estos no lo hacen perder su posición de poder, de estrategia nato y de indiscutible autoridad intelectual de la historia; recordemos que, en un momento dado, llega a aprovecharse de la situación de vulnerabilidad de Raquel para favorecer el éxito del atraco. En ese sentido, y como Ángel, no deja de conservar rasgos de la MH, pero sin duda en mucha menor medida que otros personajes.

En el interior de la casa, por otra parte, vemos una amplia variedad tanto de personajes femeninos como de masculinos. Si más arriba se apuntaba que la serie rompe con la unidimensionalidad del personaje femenino, con los masculinos vemos que admite diversas variantes de la MH. Entre los miembros de la banda, de caracteres muy heterogéneos, podemos ver en Río, Moscú o Denver a hombres vulnerables en distintos aspectos, que no reparan en expresar sus inseguridades o que reconocen sin problemas la autoridad de otras mujeres, como se ve cuando Nairobi toma por su propia voluntad la dirección de la banda, en un primer plano acompañado de la frase «empieza el matriarcado» (cap. 2, parte 2, 62’17’’). El juego de planos tiene una gran importancia en toda la serie, y en el caso de los personajes femeninos, los primeros planos que protagonizan marcan una fuerte diferencia para con la mayoría de personajes masculinos que, a excepción de El Profesor, quedan visualmente en un lugar más secundario<sup>17</sup>.

En *Las niñas perdidas*, por otra parte, la diversidad de identidades en esta línea no está tan representada. En epígrafes anteriores apuntábamos a que, en cuanto a la violencia que se ejerce en la novela, queda muy claro que quienes representan la máxima brutalidad

---

<sup>17</sup> En las imágenes adjuntas al apartado de anexos pueden verse algunos ejemplos de ello; algunas de ellas muestran primeros planos de los personajes femeninos, o bien planos medios en que ellas ocupan un lugar central mientras que los hombres quedan a los lados o detrás, con menor nitidez.

y crueldad son los hombres: el Conseguidor, el Croata, el comisario incluso... Tanto los personajes más afines a Victoria como aquellos que se sitúan más claramente en la posición de antagonistas cumplen con un modelo de masculinidad bastante cercano a la MH. Podemos encontrar, sin embargo, algunas divergencias en Jesús y en Genaro, en relación con lo expuesto en el apartado 6.2.

Efectivamente, la MH «no cambia simplemente con que algunos hombres sean más ‘sensibles’» (Bonino, 2002: 11), pero aun así hemos visto que la manifestación de ciertos afectos y emociones conlleva actos que alejan a estas identidades masculinas del modelo hegemónico. Los casos de Jesús y Genaro, en esta línea, se sostienen en la expresión de su miedo, del trauma que les provoca la visualización de los vídeos y que, como hemos visto, los sitúa también en posición de víctimas. Al manifestarlo expresan su vulnerabilidad, su inestabilidad emocional y piden ayuda. Rompen, literalmente, con el mandato de “los chicos no lloran”, y reconocen que la situación les queda grande. Entre ambos, el personaje más desarrollado es el de Jesús, ayudante de Victoria. Como ocurre también en *La casa de papel* con los personajes que reconocen y se subordinan en algún momento a una autoridad femenina, este depende económica y profesionalmente de ella, a quien llama reiteradamente “jefa”, y le concede un respeto que sería propio del juego jerárquico entre hombres que recoge la MH, lo que Segato (2003: 253-254) denomina el eje horizontal de la violencia.

Ahora bien, ¿qué papel juegan estas masculinidades en las obras y qué relación tienen con sus heroínas, Raquel y Victoria? Lejos de pensar que son estos personajes masculinos no tan tradicionales los que facilitan su protagonismo, sí vemos que en ambas obras se abre una vía a la diversidad de identidades de género. Tal vez sin llegar a ser transgresoras, dado que no hay una ruptura total con los rasgos del modelo binario –ni se da espacio a la racialidad o a la sexualidad, entre otras variables–, una representación más plural de hombres y de mujeres favorece la legitimidad y la verosimilitud de personajes como Raquel y Victoria como heroínas de ambas obras.

## 8. CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo hemos observado cómo funcionan los personajes de las dos investigadoras, Raquel y Victoria, en el marco del género narrativo al que se asimilan las

obras. Teniendo presente la evolución histórica del mismo, y cuáles son las problemáticas sociales que representa y canaliza en el contexto actual, ahondamos en una mirada de género que observa cómo los condicionamientos del sujeto en un contexto de violencia, de criminalidad urbana, afectan a estas mujeres. No perdemos de vista cuál es su cometido –pensar, reflexionar sobre el delito– pero tampoco cuál es el lugar que desde el que lo hacen.

Como se ha podido ver en el análisis tanto de la novela como de la serie, este es un lugar ambiguo. Ostentan una posición relativa de poder, como heroínas pensantes de ambas ficciones, pero a la vez son mujeres atravesadas por una serie de violencias de las que no pueden escapar y que vienen de todos lados: del terreno laboral, del económico, del familiar, del afectivo. Desde ahí, leemos en el género negro 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.

En definitiva, Raquel y Victoria se mueven en un espacio tensional cuyas contradicciones se aprecian también desde la tradición narrativa policiaca, y en él se construyen a sí mismas como lo que a lo largo de todo el ensayo hemos denominado “mujeres fuertes”. 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 ellas mismas? Sin duda, aunque aquí la denominación nos ha sido útil para definir a ambos personajes en relación con los sucesos de las obras, deberíamos seguir ahondando en categorías como esta para conceptualizarlas con mayor precisión.

Decía en la introducción, al hilo de la historia del género negro, que sus protagonistas han sido durante décadas los detectives masculinos, y desde ahí planteo en el trabajo las contradicciones a las que se enfrenta la mujer detective. No obstante, también aludía una amplia producción de novelas que, en las últimas décadas, han roto con este molde y otorgan a los personajes femeninos este tipo de papeles, y que además ahondan en problemáticas similares a las que se abordan en este trabajo.

Así pues, podríamos plantear que el género definitivamente comienza a admitir modelos más diversos y flexibles en lo relativo a estas cuestiones, permitiendo 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 de las novelas a las que aludimos, son autoras las que fundamentalmente han apostado por romper estos esquemas. 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*<sup>18</sup> 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 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, a la que hacíamos referencia más arriba.

En el terreno de las violencias, del que se ocupa en gran medida el trabajo, las obras nos ofrecen a mujeres que toman esa misma violencia como materia de reflexión. Ellas son blanco de esta, pero también lo son muchos otros personajes que viven, en esa urbe-monstruo que es el telón de fondo de las obras, vidas precarizadas, atravesadas por la violencia multiforme de la que venimos hablando. Es por esto por lo que planteamos una mirada de género con perspectiva interseccional, que articule los diferentes ejes de dominación que actúan sobre los personajes, que los oprimen y los vuelven vulnerables. Ese es el lugar desde el que planteo mi lectura del género negro en el contexto actual.

*Me siento en el pasillo.*

*Hay tres violencias diferentes, pienso.*

*Lo digo en voz alta: Por mi madre, por mí, por mis hijas.*

*Violencias de tres generaciones sucesivas.*

*La primera violencia es delicada, líquida, elegante, propia de un mundo de formas y piel de melocotón que ya hemos perdido*

---

<sup>18</sup> Esther Martínez Lobato ha sido guionista *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).

*definitivamente. Violencia muelle. Pequeña molicie criminal. Va por mi madre.*

*La segunda violencia es química. No viene de afuera, se revuelve por dentro, pero se obtiene. Violencia adquirida por el desarraigo, la segunda viene del íntimo dolor y del pasmo. Va por mí.*

*La tercera es la violencia de un mundo navaja, afilado, puntiagudo. Nace de la pérdida total, no conoce las formas ni guarda información genética al respecto. Viene de fuera con crueldad. Es una violencia ejercida por el otro con toda su bestia actuando. Va por mis hijas, mis dos niñas que flotan en esa voluta de mi imaginación.*

Fallarás (2011: 88-89).

9. BIBLIOGRAFÍA

- ALSINA, Cristina y Laura BORRÀS (2000): «Masculinidad y violencia», en Segarra, M. y A. Carabí (eds.), *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, pp. 83-102.
- AGRA ROMERO, María Xosé (2012): «Con armas, como armas: la violencia de las mujeres», *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 46, pp. 49-74.
- AGRA ROMERO, María Xosé (2015): «Violencia(s): hacer correr la sangre», en Losada Soler, Elena y Katarzyna Paszkiewicz (eds.), *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*, Barcelona, Icaria, pp. 19-39.
- ARISÓ SINUÉS, Olga y Rafael MÉRIDA JIMÉNEZ (2010): *Los géneros de la violencia. Una reflexión queer sobre la “violencia de género”*, Barcelona, Egales.
- ASUNCIÓN GARCÍA, Clara (2014): «Un perro llamado Úrsula», en Pertusa Seva, Inmaculada, *Fundido en negro. Antología de relatos del mejor calibre cimnal femenino*, Barcelona, Alrevés, pp. 175-200.
- BARJOLA, Nerea (2018): *Microfísica sexista del poder*, Barcelona, Virus.
- BONINO, Luis (2000): «Varones, género y salud mental: deconstruyendo la “normalidad” masculina», en Segarra, M. y A. Carabí (eds.), *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, pp. 41-64.
- BONINO, Luis (2002): «Masculinidad hegemónica e identidad masculina», *Dossiers feministes 6: Mites, de/construccions i mascarades*, 6, pp. 7-35.
- BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- CALVEIRO, Pilar (2012): *Violencias de estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.
- CARABÍ, Àngels (2000): «Construyendo nuevas masculinidades: una introducción», en Segarra, M. y À. Carabí, *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, pp. 15-28.
- CATALÀ DOMÈNECH, Josep Maria (2018): «Sombras suele vestir. La inteligencia del melodrama», *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, pp. 13-28.
- CAVARERO, Adriana (2009): *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, Barcelona, Anthropos.

- COLMEIRO, José F. (1994): *La novela policiaca española. Teoría es historia crítica*, Barcelona, Anthropos.
- CUBILLOS ALMENDRA, Javiera (2015): «La importancia de la interseccionalidad para la investigación feminista», *Oxímora: revista internacional de ética y política*, 7, pp. 119-137.
- DE LA GARZA-AGUILAR, J y M. DÍAZ (1997): «Elementos para el estudio de la violación sexual», *Salud Publica Mex*, 39, pp. 539-545.
- DEL MONTE, Alberto (1962): *Breve historia de la novela policiaca*, Madrid, Taurus.
- EISENSTEIN, Sergei Mijailovich (1970): (Fragmentos seleccionados) en Gubern, Román, *Novela criminal*, Barcelona, Tusquets, pp. 29-33.
- FALLARÁS, Cristina (2011): *Las niñas perdidas*, Barcelona, Roca.
- FALLARÁS, Cristina (2014): «Yo pago, tú lo otro: una aventura de Victoria González», en Pertusa Seva, Inmaculada, *Fundido en negro. Antología de relatos del mejor calibre criminal femenino*, Barcelona, Alrevés, pp. 123-130.
- FALLARÁS, Cristina (2013): «Historia de una cicatriz», en López, Adriana V. y Carmen Ospina, *Barcelona negra*, Barcelona, Edhasa, pp. 193-206.
- FEDERICI, Silvia (2010): *Calibán y la bruja*, Madrid, Traficantes de sueños.
- FOUCAULT, Michel (1978): *Microfísica del poder*, Madrid, Las Ediciones de La Piqueta.
- FOUCAULT, Michel (2007): *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, Michel (2000): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, Michel (1998): *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa.
- FRIEDAN, Betty (2009): *La mística de la feminidad*, Madrid, Cátedra.
- GALTUNG, Johan (1998): *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*, Bilbao, Bakeaz. Gernika gogoratzuz.

- GODSLAND, Shelley (2002). «Mujeres que matan: violencia femenina y transgresión social en la novela criminal femenina española», *España contemporánea: revista de literatura y cultura*, 2, 15, pp. 7-22.
- GOLUBOV, Nattie (2011): «La teoría literaria feminista y sus lectoras nómadas», *Discurso, Teoría y Análisis*, 31 [en línea]: <[https://www.academia.edu/666545/La\\_teor%C3%ADa\\_literaria\\_feminista\\_y\\_sus\\_lectoras\\_n%C3%B3madas](https://www.academia.edu/666545/La_teor%C3%ADa_literaria_feminista_y_sus_lectoras_n%C3%B3madas)>. [Consulta: 15/06/2019].
- GOPEGUI, Belén (2014): «Un pistoletazo en medio de un concierto», en *Rompiendo algo*, Santiago de Chile, Ediciones UDP, pp. 98-132.
- GUBERN, Román (1970). Prólogo a Gubern, Román (ed.), *Novela criminal*, Barcelona, Tusquets, pp. 8-16.
- IBARRA, Jesús E. y Edna G. DÍAZ (2016): «El miedo, último refugio de la masculinidad hegemónica», *Alternativas psicología*, 36, pp. 138-152.
- KRISTEVA, Julia (2000): *El porvenir de una revuelta*, Barcelona, Seix Barral.
- KRISTEVA, Julia (2004): *Poderes de la perversión*, México: Siglo XXI editores.
- KOULIANOU-MANOLOPOULOU, Panagiota y Concepción FERÁNDEZ VILLANUEVA (2008): «Relatos culturales y discursos jurídicos sobre la violación», *Athenea digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 14, pp.1-20.
- LAURETIS, Teresa de (2000): *Diferencias. Etapas de un camino a través de feminismo*, Madrid, Horas y horas.
- LÓPEZ MARTÍN, Andrea (2013): «Las mujeres también matamos», *Derecho y Cambio Social*, 33, pp. 1-7 [en línea]: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5476722>>. [Consulta: 26/06/2019].
- LOSADA SOLER, Elena y PASZKIEWICZ, Katarzyna (2015): «Ellas también escriben sobre el mal», prólogo a Losada, E. y Paszkiewicz, K. (eds.), *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*, Barcelona, Icaria, pp. 7-18.
- LUDMER, Josefina (1999): *El cuerpo del delito. Un manual*, Chacabuco, Libros Perfil.



- MARTÍN ESCRIBÀ, Àlex y Javier SÁNCHEZ ZAPATERO (2015): «Cuando no existía el “femicrime”: Maria-Antònia Oliver y la novela negra», en Losada Soler, Elena y Katarzyna Paszkiewicz (eds.), *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*, Barcelona, Icaria, pp. 113-129.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (1995): «Matrices culturales de la telenovela», en Peñarín, Cristina y Pilar López Díez (coords.), *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas UCM, pp. 21-40.
- MATTALÍA, Sonia (2008): *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*, Madrid, Iberoamericana.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael (ed.) (2016): *Masculinidades disidentes*, Barcelona, Icaria.
- PARÍS-HUESCA, Eva (2015): «II. (Re)apropiación de la novela detectivesca: la novela de(l) género en *Las niñas perdidas* de Cristina Fallarás», en Losada, Elena y Katarzyna Paszkiewicz (eds.), *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*, Barcelona, Icaria, pp. 41-53.
- PEREIRA, Irène (2017): «Interseccionalidad: el feminismo en la intersección de las luchas», *Libre pensamiento*, 91, pp. 27-33.
- PEÑAMARÍN, Cristina (1995): «La comunicación televisiva, las mujeres y las tradiciones sentimentales», en Peñarín, Cristina y Pilar López Díez (coords.), *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas UCM, pp. 11-20.
- PIEDRA GUILLÉN, Nancy (2004): «Relaciones de poder: leyendo a Foucault desde la perspectiva de género», *Revista de Ciencias Sociales*, 106, pp. 123-141.
- PIGLIA, Ricardo (2015): *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo (2005): *El último lector*, Barcelona, Anagrama.
- PLATERO, Raquel (Lucas) (ed.) (2012): *Intersecciones. Cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, Barcelona, Bellaterra.
- RANGEL CRUZ, Pedro (2009): «La vigencia del concepto de poder de Michel Foucault», *Compendium*, 23, pp. 49-66.

- SALES GELABERT, Tomeu (2017): «Repensando la interseccionalidad desde la teoría feminista», *Agora: papeles de filosofía*, 36, 2, pp. 229-256.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2017): «Poéticas criminales: reflexiones teóricas de escritores de novela negra y policiaca», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (Nº extraordinario) 2, pp. 120-132.
- SEGARRA, Marta y Àngels CARABÍ (eds.) (2000): Prólogo a *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, pp. 7-13.
- SEGATO, Rita Laura (2016): *La guerra contra las mujeres*, Madrid, Traficantes de sueños.
- SEGATO, Rita Laura (2003): *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Buenos Aires, Prometeo.
- TOUTON, Isabelle (2018): *Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras*, Zaragoza, Letra última.
- ZIZEK, Slavoj (2009): *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Barcelona, Paidós.

#### REFERENCIAS AUDIOVISUALES

- ATRESMEDIA y VANCOUVER MEDIA (2017): *La casa de papel*. Disponible en la plataforma virtual Netflix (España).
- FALLARÁS, Cristina (2014): Presentación de *Las niñas perdidas* en la V Feria Internacional del libro en Azcapotzalco, celebrada entre los días 26 de abril y 4 de mayo de 2014 [en línea]: <<https://www.youtube.com/watch?v=FgscTkenVvQ>>. [Consulta: 20/06/2019].
- FALLARÁS, Cristina (2018): Entrevista a Cristina Fallarás en el programa Otra Vuelta de Tuerka, realizada por Pablo Iglesias y publicada en noviembre de 2018 en la cuenta de YouTube de Diario Público [en línea]: <<https://www.youtube.com/watch?v=2qZKJXYB31w>>. [Consulta: 12/06/2019].

## 10. ANEXOS

Planos de personajes femeninos en *La casa de papel*:

Tokio:



Cap. 1, parte 2, 18'17''



Cap. 1, parte 2, 46'32''



Cap. 4, parte 2, 5'18''



Cap. 1, parte 1, 44'14''

Nairobi:



Cap. 2, parte 2, 62'17''



Cap. 3, parte 2, 1'30''



Cap. 5, parte 2, 52'34''



Cap. 1, parte 1, 76'46''

Raquel Murillo:



Cap. 1, parte 2, 44'10''



Cap. 2, parte 2, 54'48''



Cap. 2, parte 2, 60'37''



Cap. 3 parte 2, 40'30''



Cap. 6, parte 2, 51'55'