

EL LUGAR DE LA MUJER EN LA SERIE LA CASA DE PAPEL. UNA REVISIÓN DE ESTEREOTIPOS QUE INSISTEN.

Paula Belén Mastandrea y Delfina Martínez.

Cita:

Paula Belén Mastandrea y Delfina Martínez (2018). *EL LUGAR DE LA MUJER EN LA SERIE LA CASA DE PAPEL. UNA REVISIÓN DE ESTEREOTIPOS QUE INSISTEN*. III Congreso Internacional y VI Congreso Nacional de Psicología, Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/paula.mastandrea/20>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pfo7/tzW>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

El lugar de la mujer en la serie *La Casa de Papel*. Una revisión de estereotipos que insisten.

Mastandrea, Paula y Martínez, Delfina
Universidad de Buenos Aires, Argentina

RESUMEN

Al incluirse entre los títulos de Netflix, *La Casa de Papel* se convirtió en la serie española más vista de la historia y la serie de habla hispana con más espectadores de la plataforma. ¿Por qué estudiar estos fenómenos masivos? El consumo de estas narrativas suele ser menospreciado debido a sus argumentos, guiones, personajes, tramas, que pueden convocar a millones de espectadores de un modo pasatista, muchas veces desconociendo lo que ofrecen a nivel conceptual, afectivo, social, psicológico y político. Nos proponemos indagar, desde una perspectiva de género y a través del método clínico-analítico de lectura de filmes y series televisivas, las representaciones respecto del rol de la mujer que circulan en la serie. La misma narra la historia de lo que se presenta como el robo más grande de la historia de España. Ocho sujetos con un prontuario policial que los condena son reclutados por "El Profesor" para irrumpir en La Fábrica Nacional de Moneda y Timbre y cumplir con un plan minucioso y perfectamente calculado por este último. La trama, los acontecimientos y los personajes son la brújula que nos guía y, en relación a ellos, es posible desplegar cuestiones técnico estilísticas que resalten el valor del detalle leído como una singularidad en situación. Nos resulta interesante llevar a cabo un análisis minucioso del modo en que los personajes femeninos transcurren a lo largo de la serie, para indagar si la misma propone una mirada superadora de los estereotipos de género. En tanto las series se constituyen como elementos que representan la subjetividad de época, podemos observar que la tensión por este momento de transformaciones gracias a los movimientos feministas intenta plasmarse en el guión de *La Casa de Papel*, pero sin embargo, el modelo patriarcal insiste por su potencia.

ABSTRACT

When Money Heist was included among the titles of Netflix, it became the most watched Spanish series ever and the Spanish-speaking series with most viewers of the platform. Why do we choose to study these massive phenomenon? The consumption of these narratives is often underestimated due to their arguments, scripts, characters, plots, which can summon millions of viewers in a pasatist way, often not knowing what they offer at a conceptual, affective, social, psychological and political level. We propose to investigate, from a gender perspective and through the clinical-analytical method of reading films and television series, the representations regarding the role of the woman circulating in the series. Money Heist tells the story of what is presented as the biggest theft in the history of Spain. Eight subjects with a police record that condemns them are recruited by "The Professor" to break into the National Factory of Currency and Stamp and comply with a detailed plan, perfectly calculated. The plot, the events and the characters are the compass that guide us and, in relation to them, it is possible to display stylistic technical issues that highlight the value of the detail read as a singularity in situation. We find it interesting to carry out a detailed analysis of the way in which the female characters pass through the series, to investigate whether it proposes a look that overcomes gender stereotypes. While the series are constituted

as elements that represent the subjectivity of the time, we can observe that the tension for this moment of transformations thanks to the feminist movements tries to take shape in the script of Money Heist, but nevertheless, the patriarchal model insists on its power.

INTRODUCCIÓN

En su blog corporativo, Netflix se autodefine como “la principal red de televisión por internet en el mundo”. Con presencia en más de 190 países, llega a 83 millones de personas, que tienen acceso a 125 millones de horas de programas de televisión y películas por día (Heredía Ruiz, 2016).

No por casualidad existen diversos contenidos que no logran llegar a grandes cantidades de espectadores cuando son presentados en la televisión por cable, pero al incluirse en esta plataforma alcanzan un éxito y popularidad que trasciende. Una explicación a este fenómeno se encuentra en el hecho de que la famosa plataforma se constituye como transmedia, resultado de una hibridación tanto del cine, como de la televisión e internet, donde a partir de una ruptura tecnológica, se crean nuevos modelos de negocios que inauguran nuevos hábitos de consumo (Jenkins, 2003; Heredia Ruiz, 2016). Es decir, abandona el formato tradicional de *broadcasting* y pasan a una nueva manera de ver televisión, denominada *binge watching* o maratones de episodios, donde es el usuario quien define cuántos episodios de una serie quiere ver, dónde y en qué dispositivo (Vega, 2015). Este nuevo modelo se orienta básicamente hacia la personalización y entendimiento del cliente. Petersen (2016) sugiere que frente a esto emergen nuevos tipos de consumidor: *cord-cutters* (quienes han renunciado a los servicios de tv por suscripción y han migrado a plataformas online) y *cord-never* (los millenials que nunca han tenido tv tradicional o tv por suscripción).

La Casa de Papel (Pina, 2017) es un claro ejemplo de lo que queremos señalar. Esta serie española fue fuertemente rechazada por el público de su país, pero luego, al incluirse entre los títulos de Netflix, su público se amplió alrededor de distintos países, convirtiéndose en la serie española más vista de la historia y la de habla hispana con más espectadores de la plataforma.

¿Por qué estudiar estos fenómenos masivos desde nuestra disciplina, la Psicología?

En la actualidad, las series se han constituido como recursos que nos invitan a reflexionar sobre la condición humana integrando un indicador afectivo particular. El consumo masivo de estas narrativas suele ser menospreciado a partir de sus argumentos, guiones, personajes, música, trama que convocan a millones de espectadores que abordan la

serie de modo pasatista, muchas veces desconociendo lo que esta narrativa ofrece a nivel afectivo, social, psicológico y político.

En este escrito nos proponemos indagar cuáles son las representaciones de género que circulan en *La Casa de Papel* ya que, entre los diversos efectos afectivos, políticos, identificadorios y consumistas que trae aparejados, es posible ubicar un intento de reivindicación femenina que está en constante tensión. Entendemos que el contexto actual, en el que la lucha feminista se visibiliza y afianza cada vez más, la interrogación sobre qué nos enseña a los psicólogos la experiencia de ver películas y series (Michel Fariña, 2012), debe seguir la vía de la problematización de viejos estereotipos que insisten, a la vez que la posibilidad por estudiar e interrogarnos respecto de nuevas formas en las que éstos se expresan.

OBJETIVOS

Objetivo general

- Indagar, desde una perspectiva de género, las representaciones respecto del rol de la mujer en la serie *La Casa de Papel*.
- Reflexionar sobre el impacto que las series con gran audiencia poseen sobre el discurso social.

Objetivos específicos

- Analizar los distintos personajes femeninos que la serie propone.
- Problematizar y deconstruir, a través de las modalidades vinculares entre los personajes y de las sucesiones de los acontecimientos, los viejos estereotipos que se inmiscuyen en las subjetividades de la época para interrogarnos acerca de la posibilidad de que se genere -o no- una mirada superadora.

METODOLOGÍA

El presente artículo propone un análisis exploratorio de la serie *La Casa de Papel*, la cual ha sido objeto de una multitud de consumidores que ha estado creciendo en los últimos meses. Más allá de indagar en los motivos de este fenómeno mundial en términos de consumo, se intenta hacer uso de sus detalles, vínculos, personajes, para avanzar en un análisis crítico que nos vaya conduciendo al esclarecimiento de las coordenadas sociales que subyacen a la fachada más distractiva de la narrativa.

Las series, en tanto plataformas narrativas contemporáneas, pueden ser tomadas como representantes de la subjetividad de época, lo cual trae aparejada la capacidad para

entenderlas como parte de un orden cultural, social y político determinado. A través de una metodología cualitativa, se busca comprender a los personajes dentro del marco de referencia de ellos mismos para experimentar lo que sienten, lo que deciden y lo que dejan de decidir en sus luchas cotidianas con la sociedad (Taylor y Bogdan, 2013).

Nos valemos del método clínico-analítico de lectura de filmes y series (Michel Fariña, 2014). La trama, los acontecimientos y los personajes serán la brújula que nos guía y, en relación a ellos, será posible desplegar cuestiones técnico estilísticas que resalten el valor del detalle leído como una singularidad en situación (Michel Fariña, 2001; Cambra Badii, 2016; Michel Fariña y Solbakk, 2012; Michel Fariña y Tomas Maier, 2016). Luego sobrevendrá el aprendizaje que trae consigo el acercamiento a este tipo de experiencia narrativa, para nuestra práctica en tanto profesionales de la Psicología.

DESARROLLO

¿El feminismo al poder?

La Casa de Papel narra la historia ficcional de lo que se presenta como el robo más grande de la historia de España. Ocho sujetos con un prontuario policial que los condena son reclutados por un personaje denominado “El Profesor”, para irrumpir en La Fábrica Nacional de Moneda y Timbre y cumplir con un plan minucioso y perfectamente calculado por este último que supone una ganancia de 2.400 millones de euros. El objetivo es permanecer dentro del lugar la mayor cantidad de tiempo posible para así poder fabricar dinero y no “robar” si no “crear” el papel moneda, lo cual permitiría contar con el aval de la opinión pública y, de este modo, limitar el accionar de la policía. Para ello, el profesor ha preparado distintas estrategias que despistan al equipo policial, comandado por la inspectora Raquel Murillo, y mantienen en vilo a los espectadores.

Entre el grupo de atracadores, que se han bautizado con nombres de ciudades para esconder sus verdaderas identidades, hay dos mujeres: Tokio, protagonista y narradora en *off* de la historia, y Nairobi. A medida que el espectador se adentra en sus historias personales, es imposible no identificarse emocionalmente con ellas. Sin embargo, es interesante llevar a cabo un análisis minucioso del modo en que estos personajes transcurren a lo largo de la serie, para indagar si la misma propone una mirada superadora de los estereotipos de género.

Comencemos por Tokio, impulsiva y rebelde, podríamos ubicarla como la preferida del profesor, quien le confía detalles de su vida y el plan que exceden lo que los atracadores deberían conocer en función de las reglas que él mismo ha establecido respecto de la privacidad y los secretos que deben mantener. Sin embargo, si bien la propuesta narrativa de

la serie parecería ubicarla en un lugar de superioridad, observamos en el transcurso de los capítulos que detrás de esa aparente fortaleza, hay una mujer que depende y queda siempre a merced de un hombre. En principio, su perfil criminal se ha modificado de ladrona a asesina por vengar la muerte de su ex novio; luego, observamos que gran parte de sus decisiones responden a la protección de su pareja en la serie, Río, el más joven de los atracadores, con quien los rasgos de protección y cuidado, que el modelo patriarcal considera femeninos, se expresan continuamente.

Según Fernández (1993) el discurso médico de la “naturaleza femenina” está dado por la sexualidad pasiva, la fragilidad, la emotividad, la dependencia y la predestinación a la maternidad. Este discurso, esencialista y globalizante, adscribe rasgos meramente biológicos- y universales- al ubicar una equivalencia simbólica que equipara la actividad con lo masculino y a la pasividad con las femineidades. A través de la falacia biologicista se van cristalizando estos roles dentro de la sociedad. De tal forma, los atributivos de actividad y pasividad se van transportando al rango de las esencias. Así, la esencialización deniega los posibles procesos singulares, las rebeldías, los malestares, las diferencias aun en el marco de acatar mandatos.

Por otro lado, si bien pareciera ser que Tokio se ubica en un lugar privilegiado con el profesor, la asimetría resulta evidente en distintas situaciones donde éste se ubica en un lugar paterno para ella, quien invierte su posición de protectora a protegida.

Siguiendo los lineamientos de Fernández (1993), se vuelve preciso ubicar una dimensión epistémica y otra política de la diferencia de los géneros para elucidar las categorías lógicas puestas en acción. La diferencia se estructura de un modo atributivo, en tanto que otorga al género masculino la propiedad de la fortaleza, mientras que el género femenino queda en un lugar de pasividad. La estructura es también binaria porque alterna solo dos valores de verdad, siendo necesariamente uno verdadero y el otro falso ya que lo femenino es abordado desde los parámetros masculinos. La diferencia es también jerárquica en tanto transforma la mujer en inferior y diferente. En este sentido, Tokio siempre queda ubicada en un lugar jerárquico inferior respecto de sus colegas masculinos, con una pasividad que resulta contradictoria por momentos, ya que es marcadamente diferente a su actitud de chica ruda y desenfadada.

Por otro lado, nos interesa analizar qué ocurre con Nairobi, cuyo perfil es distinto al de Tokio. Ella es, en principio, quien pretende conciliar las distintas internas que surgen entre los atracadores, al mismo tiempo que se muestra empática con los rehenes. ¿Es una casualidad que sea una madre que ha abandonado a su hijo? En este punto, la construcción de

dicho personaje nos lleva a considerar lo que Moreno Hernández (2000) plantea en torno a que los rasgos positivos que constituyen el estereotipo femenino en gran parte de las sociedades -la afectividad, cooperación, amabilidad y empatía, entre otros- están adaptados y en sintonía con las consideradas cualidades maternas.

En este sentido, entendemos que los mismos guionistas y productores de la serie se encuentran atravesados por dichos estereotipos de género que insisten más allá de la intención consciente de generar una propuesta superadora. Esto se debe a que cada cultura elabora una simbolización respecto de la diferencia sexual, a partir de la cual se establecen normas y expectativas sociales sobre los papeles, las conductas y los atributos de las personas a partir de sus cuerpos. Dichas representaciones organizan el discurso social y se transmiten de generación en generación desde edades muy tempranas e incluso antes del nacimiento, lo cual conlleva que en los niños la representación de género anteceda a la información sobre la diferencia sexual, estableciendo ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres, de lo que es propio de cada sexo (Lamas, 2002).

Por otro lado, el personaje de Nairobi se ha vuelto un ícono de la serie por una frase en la que sanciona: “*Empieza el matriarcado*” en el momento en que derrocan del mando a Berlín, líder masculino que hasta el momento tomaba las decisiones -supervisado por el profesor desde el exterior- sobre lo que ocurría al interior de La Casa de Moneda y Timbre.

Hasta el final de la primera temporada (y el pronunciamiento del “comienzo del matriarcado”) era Berlín el personaje masculino que lidera al grupo de atracadores y el que termina regulando, también, la dinámica de los secuestrados. Dentro de este grupo, Berlín elige a una mujer para vulnerarla mediante violencia sexual y simbólica, conduciéndola a una degradación erótica y hostil impuesta por él, en tanto hombre que encarna allí poder hegemónico. Este personaje femenino se adhiere a una imagen desvalorizada de la mujer que frente a la violencia no encuentra margen posible para la libertad (Bourdieu, 2000). En este punto, el eje fundamental del poder en el sistema de géneros implica la subordinación de las mujeres y la dominación de los hombres. Este fenómeno, que la *Liberación de la Mujer* denominó patriarcado, es la estructura que persiste a pesar de las resistencias que propone el feminismo (Connel, 1997). El estereotipo de hombre machista y patriarcal es encarnado por este personaje que, bajo el concepto de hegemonía parece estar legitimado por el patriarcado que le garantiza la posición dominante y la subsiguiente estrategia corrientemente aceptada que impone que el que manda es él. Autorizado por una ideología de supremacía, la violencia forma parte de este sistema de dominación que él comanda, lo cual se expresa en el abuso

sexual y psicológico que comete sobre distintas rehenes, separándolas de sus compañeras, o generando pánico entre ellas por desconocer el destino que les esperaba.

Frente a estas actitudes machistas y autoritarias de Berlín es que Nairobi decide generar un boicot contra él con la ayuda de sus compañeros de atraco. Así es como golpea al líder actual e interrumpe la comunicación telefónica que éste estaba teniendo con el profesor, para informarle al último que ahora ella está al mando. Sin embargo, consideramos que con la frase emblemática “*Empieza el Matriarcado*” -que a modo de *hashtag* ha logrado filtrarse en los discursos contemporáneos respecto al rol de la mujer- se condensan sentidos y se dejan otros por fuera que siguen rigiendo en las subjetividades de las personas.

Por un lado, la frase no termina de escapar al binarismo. Paradójicamente, en el intento de incluir a la mujer, la desplaza porque es una cosa o la otra. Si no se trata del Patriarcado, pues se tratará de imponer un Matriarcado. Es el hombre o la mujer. Ahora bien, ¿no sería esto una lógica dual del poder igual de excluyente que la anterior?

Por otro lado, frente a la fascinación del público por esta escena, en donde no ingenuamente se muestra a la protagonista en primer plano, con una mirada segura y profunda al mencionar la frase, se pierde de vista cómo continúa la situación. El “matriarcado” de Nairobi dura dos capítulos de la serie, lo cual se agrava por el hecho de que durante el corto tiempo en el cual la mujer toma el mando, la misma se presenta desbordada, agotada y sin posibilidad de contener a los rehenes. Frente a estas dificultades, Berlín ingresa nuevamente en escena: “*Nairobi, te agradezco que me hayas permitido tomarme un tiempo de descanso de mis obligaciones, pero estamos todos preparados para que yo regrese al mando.*” Angustiada por lo que ha tenido que atravesar, y con cierta sensación de alivio, ella le responde: “*todo tuyo*” (Episodio 5, Temporada 2). De este modo, aquello que estéticamente pareciera romper con la lógica patriarcal, no es más que un modo de legitimarla y, al mismo tiempo, reforzar los estereotipos de género tradicionales.

La pregunta por el aborto

Entre los rehenes, se encuentra Mónica Gaztambide, una de las secretarias de la Casa de Moneda y Timbre, que mantiene un amorío con su jefe, Arturo. Esta relación es secreta porque Arturo está casado y tiene hijos con su mujer. Al comienzo de la serie, antes de que se produzca el atraco, nos enteramos que Mónica está embarazada y de que esto supone una complicación para la relación extramatrimonial. Dentro de su dinámica conyugal, Arturo parece haber resuelto en cierta medida el anhelo de paternidad, como si en este escenario en el que prevalece la legalidad atravesada por el matrimonio, sí hubiera sido posible para él,

tomar una decisión con libertades más amplias. La noticia del embarazo de su amante lo toma “por sorpresa” y no logra implicarse allí desde un principio. Mientras tanto, para Mónica ser madre soltera no parece ser una opción. En medio de esta situación, ingresan los atracadores a su lugar de trabajo y ambos son tomados como rehenes. Una vez establecidos dentro de La Casa de Moneda y Timbre, los delincuentes reúnen a todos los sujetos en el salón principal y les consultan respecto de sus necesidades de salud básicas -si alguno toma algún medicamento en especial-, o requiere algo fundamental del exterior, ya que contactarán a la policía para hacer ese pedido. Frente a esta posibilidad, Mónica solicita una píldora abortiva ya que plantea que le gustaría resolver cuanto antes la situación.

A partir de este planteo, la serie nos permite pensar distintas coordenadas en relación a la decisión por el aborto. En principio, debemos señalar que en algunos países el aborto es legal, seguro y gratuito en tanto se facilita la seguridad clínica de las mujeres que deciden abortar y el acceso de mujeres de cualquier condición social o edad. Este es el caso de España, que desde el 2010, y a partir de la Ley Orgánica de salud sexual y reproductiva y de la interrupción involuntaria del embarazo, ha garantizado los derechos fundamentales en el ámbito de la salud sexual y reproductiva establecidos por la Organización Mundial de la Salud (OMS). Lo cual implica, por lo pronto, que el sistema se ha encargado de erigir al menos tres alertas frente a la producción de las subjetividades (Tajer, 2004). Por un lado, se trata de escapar a la tendencia a psicologizar estas prácticas, suponiendo que los procesos por los que una mujer que decide abortar, están solo subordinados a posicionamientos intrapsíquicos. En segundo lugar, no naturalizar los sentimientos de culpa como inherentes a toda práctica abortiva. Por último, resulta fundamental no confundir el nivel de los derechos que deben garantizar las políticas públicas con aquellos dilemas éticos que mujeres, como Mónica, pueden tener que dirimir frente a la decisión de abortar o continuar con su embarazo. En un marco de legalidad, los abortos no necesariamente llevan la carga de las significaciones de culpa y muerte que sí presentan en los países en los que la práctica está aún penalizada (Fernández, A. M. y Tajer, D., 2006), aunque siempre queda un margen para la interrogación singular sobre qué significa ese aborto para la vida de esa mujer, en esas coordenadas témporoespaciales (Ariel, 2012).

En el contexto de la Argentina actual, donde en el 2018 se ha abierto la posibilidad para debatir en el Congreso de la Nación respecto de la legalización de esta práctica, y frente al alcance que en nuestro país la serie ha tenido, nos parece que el análisis debe remarcar el modo en que la posibilidad del aborto se plantea en la serie. En este punto, encontramos que frente a la solicitud de Mónica, la policía responde de manera automática, otorgándole un

blister con una única pastilla blanca sin previa revisión ginecológica, lo que nos permite pensar en la naturalidad con la que se concibe esta práctica. Sin embargo, si tenemos en cuenta lo que expresan los protocolos de la OMS, el aborto farmacológico debe realizarse mediante la combinación de al menos dos medicamentos: mifepristona y, uno o dos días después misoprostol (OMS, 2012). En este punto, la serie desperdicia una oportunidad de informar responsablemente respecto de los métodos seguros para que el aborto sea llevado a cabo, simplificando los contenidos médicamente relevantes.

Otro de los elementos interesantes para indagar es el modo en que la posibilidad de interrumpir el embarazo se presenta en este personaje. Alejandro Ariel (2012), reconocido psicoanalista, plantea que existen distintas coordenadas frente al aborto: morales, sociales, jurídicas, religiosas e incluso sintomáticas. Éstas deben distinguirse de aquellas que hacen a la decisión íntima y singular de un sujeto al momento de interrumpir un embarazo. En Mónica observamos que en un principio recibe la noticia del embarazo con felicidad y entusiasmo, o así se lo comunica a su pareja. Sin embargo, frente al rechazo de Arturo, para Mónica no hay embarazo posible, no es sin la figura de un hombre que desee a la par suya formar una familia. En la decisión de abortar -al no contar con un compañero que la aloje y apoye en su decisión de continuar con el embarazo- es fundamental el hecho de que no haya allí un hombre como garante encarnando un deseo de hijo. “Existe una distancia insalvable que separa al acto biológico de engendrar un hijo, del desafío de constituirse como padre” (Volnovich, 2000, p. 240). En este sentido, podríamos decir que Mónica se rige por el esquema normativo convencional: el que establece la formación de una pareja consolidada -heterosexual- como paso inicial para la creación de una familia, la cual se completa con la llegada de los “hijos” (Martí Gual, 2011).

La historia da un giro en el momento en que Denver, uno de los atracadores, le da la píldora a Mónica. Allí, él le plantea que revise su decisión, novelando de alguna manera lo que podrá hacer con su hijo, apostando a una maternidad en soledad. En este punto podríamos decir que Denver, más ligado a los planteos actuales del feminismo, legitima los nuevos modelos de familia, en donde las mujeres pueden romper moldes y cuestionar el trazado patriarcal de la vida femenina que circunscribe la maternidad legítima al matrimonio o, por lo menos, a la vida en pareja. De esta forma, una madre y su hijo pueden constituirse como familia (Martí Gual, 2011). Sin embargo, los dichos del atracador y la calidez con la que se dirige a la rehén, no hacen más que anticipar lo que ocurrirá unos episodios más tarde, cuando ambos se enamoren y en este encuentro Mónica encuentre un nuevo padre para su hijo y, por lo tanto, decida continuar con su embarazo. En este sentido, consideramos que frente a una

nueva posibilidad de romper con los estereotipos patriarcales, la serie no logra definirse como una propuesta novedosa y superadora del *status quo*. El matriarcado de Mónica tampoco ha podido consolidarse, y el hombre vuelve a ubicarse en el centro de la escena como referente ineludible para el género femenino.

DISCUSIÓN

En base a los desarrollos previos, nos interesa remarcar el valor de *La Casa de Papel* como material de análisis respecto de la subjetividad femenina y los estereotipos que la atraviesan. La representación de las mujeres que la serie propone tiene que ver, por un lado, con el deseo de equipararse en el mundo público en el que los hombres tienen el poder y, en todo su haber, conquistar los derechos propios. Sin embargo, conservan en su interior y desde las exigencias sociales al varón como proveedor económico y simbólico. Tokio queda a merced del profesor, de la misma manera que Nairobi lo hace ante Berlín y Mónica ante Arturo y Denver. Con respecto al reparto de poder entre los géneros, este tipo de modo de subjetivación transicional suele mantener políticamente al dominio masculino (Tajer, 2009).

Sea en términos paternas, de autoridad o a través del vínculo amoroso, la autonomía y potencia del género femenino que los distintos movimientos feministas luchan por reivindicar, queda invisibilizada en *La Casa de Papel*. En tanto las series se constituyen como elementos que representan la subjetividad de época, podríamos observar que la tensión por este momento de cambio y movilizaciones actuales, intenta plasmarse en el guión de la serie. Sin embargo, las estrategias técnico-estilísticas y narrativas más explícitas resultan insuficientes, ya que en el discurso predominante que subyace al relato, el modelo patriarcal insiste por su potencia.

En artículos previos (Cambra Badii *et al*, 2018) hemos indagado la representación de las mujeres en la pantalla a través de series contemporáneas, ya que consideramos que es a partir de la experiencia del visionado de la serie, que desde nuestro rol profesional debemos poder analizar y leer críticamente los planteos que subyacen a la trama en sí misma, y el modo en que el mismo impacta en la sociedad.

Por otro lado este artículo nos ha permitido, en el contexto de debate actual sobre la legalización del aborto en la Argentina, un primer acercamiento respecto del modo en que esta temática se aborda en la pantalla. Nuestro objetivo es continuar en esta línea de análisis, a través de distintos filmes y series, a la luz de suplementar las lecturas morales sobre la práctica del aborto.

III Congreso Internacional y VI Congreso Nacional de Psicología
Ciencia y Profesión
Desafíos para la construcción de una Psicología Regional
Universidad Nacional de Córdoba

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ariel, A. (2012). La responsabilidad ante el aborto. En Michel Fariña, J.J. y Solbakk, J.H. (comp.) (Bio)ética y cine: Tragedia griega y acontecimiento del cuerpo. Buenos Aires: Letra Viva.
- Bordieu, P. (2002) La dominación masculina y otros ensayos. Barcelona, España. Anagrama ediciones.
- Cambra Badii, I. (2016) Psicología, Bioética y Narrativa cinematográfica: un análisis cualitativo de producciones de estudiantes sobre conflictos bioéticos relacionados con la identidad. *Revista Latinoamericana de Bioética*, 16(31-2), pp. 16-39
- Connel, R.W. (1997) La organización social de la masculinidad. En Valdés T. y Olavarría, J. (eds) Masculinidad/es. Poder y crisis (pp. 31-47). Santiago de Chile, Chile. Ediciones de las Mujeres N°24.
- Fernández, A.M. (1993). La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Fernandez, A. M. y Tajer, D. (2006) Los abortos y sus significaciones imaginarias: dispositivos políticos sobre los cuerpos de las mujeres. En Checa S. (comp.) Entre el Derecho y la Necesidad: Realidades y Coyunturas del Aborto (pp. 33-46). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Heredia Ruiz, V. (2016). "Revolución Netflix: desafíos para la industria audiovisual." En *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*. N° 135, agosto-noviembre 2017, pp. 275-295. Ecuador: CIESPAL
- Jenkins, H. (2003). "Transmedia Storytelling". *Technology Review*. Consultado el 14/06/2018 (<http://www.technologyreview.com/biomedicine/13052/>)
- Lamas, M. (2002). *Cuerpo, diferencia sexual y género*. México: Taurus.
- Martí Gual, A. (2011). Maternidad y técnicas de reproducción asistida: un análisis desde la perspectiva de género, de los conflictos y experiencias de las mujeres usuarias (Tesis Doctoral). Universitat Jaume, Castellón, España. Disponible en: <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/32098/anamarti.pdf?sequence=1>
- Michel Fariña, J.J. (2001). La ética en movimiento. Fundamentos en Humanidades. Facultad de Ciencias Humanas de San Luis, 1(2), 13-20.
- Michel Fariña, J.J. (2012). Un abordaje (bio) ético: lo que el cine nos enseña sobre la tartamudez. En Michel Fariña, J.J. y Solbakk, J. H. (2012): *(Bio) ética y Cine. Tragedia griega y acontecimiento del cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Letra Viva.

Michel Fariña, J.J. y Solbakk, J.H. (2012). *(Bio)ética y Cine. Tragedia griega y acontecimiento del cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Letra Viva

Michel Fariña, J. J. (2014). *Ética y cine: el método clínico-analítico de lectura de películas y sus aportes a la psicología*. Tesis de Doctorado en Psicología. Universidad de Buenos Aires, Argentina. Inédita.

Michel Fariña, J.J.; Tomas Maier, A. (2016). ¿Cómo leer un film? La formación ética a través del cine y la virtualidade. *Informática na Educação: teoria e prática*, Porto Alegre, v. 19 n. 1, p. 69-83, jan./maio 2016.

Moreno Hernández, A. (2000). Los debates sobre la maternidad. En Fernández Montraveta, C.; Monreal Requena, P.; Moreno Hernández, A. y Soto Rodríguez, P. (Eds.). *Las representaciones de la maternidad*. (pp. 1-9). Madrid, España: Universidad Autónoma de Madrid.

OMS. (2012). *Aborto sin riesgos: guía técnica y de política para sistemas de salud*. Biblioteca de la OMS, Segunda edición. Consultado el 08/06/2018:
http://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/77079/9789243548432_spa.pdf;jsessionid=448723D0AF56E9D14A61CFB66E2ACFFB?sequence=1

Petersen, T. G. (2016). To Binge or Not to Binge: A Qualitative Analysis of College Students' Binge Watching Habits. *Florida Communication Journal*, 44(1), 77-88.

Tajer, D. (2009) *Heridos Corazones. Vulnerabilidad coronaria en varones y mujeres*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Tajer, D. (2004). Construyendo una agenda de género en las políticas públicas en salud. En *Políticas públicas, mujer y salud*. Popoyán Ediciones Universidad Nacional de Cauca y RSMLAG.

Taylor, S.J.; Bodgan, R. (2013). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Buenos Aires, Argentina: Paidós Básica.

Vega, W. (2015). Viaje al corazón de Netflix, compañía que reinventó la forma de ver televisión. *El Tiempo*. Recuperado el 14/06/2018 de <http://bit.ly/1GKuiiq>.

Volnovich, J. C. Generar un hijo; La construcción del padre. En Meler, I. y Tajer, D. (comp). *Psicoanálisis y Género. Debates en el foro* (pp.233-255). Buenos Aires, Argentina: Lugar Editorial.