

Análisis del discurso en la serie *La casa de papel* como cuestionamiento al *statu quo* del sistema democrático

Discourse analysis of the series *La casa de papel*: questioning the status quo of democratic system

Análise do discurso na série *La casa de papel* como um questionamento do status quo do sistema democrático

Paulina González Rosero¹

Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)

pau.gonzalezr86@gmail.com

Fecha de recepción: 01 de febrero de 2019

Fecha de recepción evaluador: 20 de marzo de 2019

Fecha de recepción corrección: 07 de abril de 2019

Resumen

El presente artículo analiza el discurso de la serie española *La casa de papel*, ficción audiovisual emitida a través de la plataforma Netflix, para establecer si tal discurso cuestiona la escasa participación ciudadana que permite el sistema vigente en las democracias representativas occidentales. La metodología, eminentemente cualitativa, incluyó el examen de una muestra de dos capítulos de la serie, en los que se identificaron

¹ **Paulina González Rosero** es Licenciada en Comunicación Social con mención en prensa, radio y televisión (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Especialista Superior en Comunicación Social (Universidad Andina Simón Bolívar) y Maestrante en Comunicación Estratégica (Universidad Andina Simón Bolívar). Ha trabajado como correctora de estilo *freelance* en Grupo Santillana, fue redactora *freelance* y editora en Paralelo Tres, trabajó como Coordinadora de Comunicación de la Sociedad de Autores del Ecuador, además de tener experiencia como Analista para Coordinación de Proyectos de la Dirección Técnica del Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador. Actualmente es Comunicadora en AniMo Coaching & Comunicación y correctora de estilo *freelance*. <https://orcid.org/0000-0002-6089-2456>

indicadores de análisis del anarquismo individualista, las fallas de las democracias representativas y la justificación del ataque al Estado como forma legítima de respuesta de los individuos, para lograr la reconstrucción de las representaciones sociometales de los principales caracteres de la serie. Se encontró que, en efecto, la mayoría de los personajes mantiene un discurso acorde con las ideas fundamentales del anarquismo individualista, que justifican el ataque al Estado como una respuesta legitimada ante el casi inexistente poder real de los individuos-ciudadanos para incidir o cambiar a las instituciones estatales. Se discute la crítica al sistema que presenta este drama policial, así como las características de la serie que incidieron en su éxito con las audiencias.

Palabras claves: La casa de papel, anarquismo individualista, ficción televisiva, discurso, democracia representativa.

Abstract

This article analyzes the discourse of the Spanish series *La casa de papel*, audiovisual fiction broadcasted by Netflix, in order to establish if such discourse questions the scarce citizen participation that the current system in western representative democracies allows. The methodology, eminently qualitative, included the examination of a sample of two chapters of the series, in which indicators of analysis of individualist anarchism were identified, the failures of representative democracies and the justification of the attack on the State as a legitimate form of response the individuals, to achieve the reconstruction of mental representations of the main characters of the series. It was found that, in effect, the majority of characters maintain a discourse consistent with the fundamental ideas of individualist anarchism, which justify the attack on the State as a legitimized response to the almost non-existent real power of citizen-individuals to influence or change the State institutions. The criticism of the system presented by this police drama is discussed, as well as the characteristics of the series that influenced its success with audiences.

Keywords: La casa de papel, individualist anarchism, television fiction, discourse, representative democracy.

Resumo

Este artigo analisa o discurso da série espanhola *La casa de papel*, ficção audiovisual emitido através da plataforma Netflix para determinar se um tal discurso questiona a pouca participação cidadã que permite que o sistema atual em democracias representativas ocidentais. A metodologia eminentemente qualitativa, incluído o exame de uma amostra de dois episódios da série, em que foram identificadas as falhas de democracias representativas e justificação para o ataque na análise de indicadores do estado de anarquismo individualista como uma resposta legítima os indivíduos, para conseguir a reconstrução das representações sociometales dos personagens principais da série. Verificou-se que, de fato, a maioria dos caracteres mantém um discurso em linha com as ideias fundamentais do anarquismo individualista, justificando o ataque contra o Estado como uma resposta direito ao poder real quase inexistente de indivíduos-cidadãos influenciar ou alterar o Instituições do Estado. São discutidas as críticas ao sistema

apresentado por este drama policial, bem como as características da série que influenciaram seu sucesso com o público.

Palavras-chave: La casa de papel, anarquismo individualista, ficção televisiva, discurso, democracia representativa.

Introducción

Las sociedades democráticas occidentales actuales, como resultado de procesos de construcción y acumulación de poderes institucionalizados, se perciben como estructuras que reducen una real participación de los individuos y su capacidad tanto de cuestionar como de cambiar tales estructuras. Las lecturas que de esa situación efectúan los intelectuales y los artistas pueden reflejarse en sus obras, tanto en las destinadas a audiencias masivas como en las de difusión más restringida. Dentro de los productos del primer tipo, destacan las series que se transmiten por las plataformas digitales que operan prácticamente a nivel global, como Netflix. Una de las producciones de gran audiencia internacional es *La casa de papel*, mezcla de serie policial y drama, de origen español, cuyo discurso poco convencional aparentemente critica el poco poder real de los individuos y avala el empleo de vías alternativas –e ilegales– para cuestionar el poder del Estado.

En el presente análisis, se tratará de responder la siguiente pregunta: ¿De qué forma el discurso de anarquismo individualista de *La casa de papel*, al representar positivamente el robo al Estado, cuestiona la escasa participación ciudadana en las actuales democracias representativas?

Marco referencial

Discurso

Se inicia con la afirmación de que “el discurso es parte de la vida social y, a la vez, un instrumento que crea la vida social”,(Calsamiglia Blancafort, Helena, 2001, p. 15) la cultura y la sociedad. Cada pieza textual –oral, escrita o audiovisual– se construye orientada a objetivos determinados y mantiene una relación de interdependencia con el contexto. Desde la perspectiva del análisis crítico del discurso (ACD), se considera, además, que el acceso a las formas de discurso más influyentes, como la de los medios masivos de comunicación, constituye un recurso de poder que detentan ciertos grupos y les posibilita la influencia sobre la mentalidad de la gente y, en consecuencia, el control indirecto de algunas de sus acciones a través de la persuasión y la manipulación (Van Dijk, Teun, 1999, pp. 26-27).

Anarquismo individualista

El anarquismo individualista se basa en las ideas del filósofo alemán Johann Kaspar Schmidt, conocido como Max Stirner, autor del libro *Der Einzige und sein Eigentum* (El Único y su propiedad). A través de su obra, Stirner —quien fue discípulo

de Hegel— rompe con los planteamientos filosóficos previos, pues niega la existencia de un principio, idea, norma o ley natural o moral que esté por encima del individuo, y define a la sociedad como “Un permanente conflicto entre el interés egocéntrico de cada individuo y una comunidad que, indefectiblemente, trata de limitar sus espacios de libertad, una lucha permanente de cada uno contra todos” (Díez, 2007, p. 34).

Stirner, cuyas ideas han influido en las obras de escritores como Oscar Wilde y Henrik Ibsen, presenta al individuo egoísta como un ser fuerte, exigente, orgulloso, poderoso y egocéntrico, que se destaca entre la mediocridad hipócrita que impera en la sociedad, un modelo que concuerda perfectamente con el superhombre planteado por Nietzsche. Además, concibe la existencia como la búsqueda permanente del beneficio individual, dentro de la cual las relaciones se establecen entre individuos, quienes configuran uniones de egoístas cuyo fin último radica en multiplicar el propio bienestar.

La consideración del individuo como entidad suprema niega cualquier posibilidad a lo sagrado o a lo dogmático; implica la desaparición de todo símbolo de lo absoluto. Esta muerte de Dios sirve para la “destrucción de cualquier obstáculo para que el individuo pueda vivir sin límites de ningún tipo” (Díez, 2007, p. 37); las ideas que se derivan de este planteamiento explican el relativismo ético de los anarquistas individualistas.

Para Stirner, la propiedad no implica connotaciones negativas, sino que es algo inherentemente positivo, ya que representa una afirmación del yo. Bajo esta premisa, se considera que:

La propiedad es todo aquello que puede poseer un individuo a partir de su propia voluntad, todo lo que puede poseer incondicionalmente, es decir, en su integridad y sin límites, obstrucciones, intervenciones, interferencias o controles de ningún tipo. Un bien material o inmaterial, pues, pertenece a un individuo que no admitirá ninguna discusión sobre su pertenencia. El conflicto con instituciones limitadoras de la propiedad, como el Estado, el poder político, legislativo o judicial resulta inevitable. El ilegalismo, o la actitud de vivir al margen de la ley, ya sea política o espiritual, parece una consecuencia natural (Díez, 2007, p. 38).

La caracterización de los ilegalistas como individuos que viven fuera de la ley y que se guían por propia voluntad, sin respetar ningún principio superior, se corresponde con la filosofía con que se conducen los personajes de *La casa de papel*. Sus antecedentes criminales recuerdan a las hazañas de icónicos anarquistas españoles como Juan García Oliver y José Buenaventura Durruti. Al igual que estas figuras históricas, que solían delinquir contra elementos simbólicos del sistema –iglesias, bancos, propietarios de tierras–, algunos de los atracadores reclutados en la serie por el personaje denominado “El Profesor” cuentan con un amplio historial de robos contra instituciones que ejercen poder, principalmente económico, con lo cual acreditan la experiencia delictiva necesaria para llevar a cabo el gran golpe.

Así, el personaje conocido con el seudónimo de Berlín, jefe del operativo, ha asaltado casas de subastas, furgones blindados y joyerías, la más importante de las cuales se encuentra en pleno corazón de París, en la zona de Los Campos Elíseos, donde se

ubican afamados establecimientos de joyería fina como Harry Winston. Moscú, personaje de extracto popular que trabajó desde joven como minero, ha protagonizado robos a menor escala a relojerías, peleterías y a una de las sucursales de un grupo de cooperativas de crédito agrupadas bajo la marca “Caja Rural” en la ciudad española de Avilés. Nairobi, una mujer a la que en la propia serie se la califica de “optimista empedernida”, tiene experiencia en falsificación de billetes, pues se ha desempeñado en ello desde sus 13 años. Río, entre los más jóvenes del grupo, es un especialista en alarmas y electrónica que, además, tiene una amplia trayectoria en programación y jaqueo.

Estado

El Estado, palabra introducida por Nicolás Maquiavelo, se define como:

La organización política basada en un territorio común y en el control ejercido sobre los habitantes de ese territorio. Para un Estado es esencial la existencia de un Gobierno y, en un Estado de derecho, de una Constitución, escrita o no. La teoría pura del Derecho (Kelsen) identifica al Estado con la ley; otros, como Duguit, consideran que el Estado es una mera ficción para ocultar la indiscutible dominación de ciertas personas o grupos. Otras veces se ha descrito el Estado como la organización positiva o real de los poderes legislativos o judiciales (Runes, 1994, p. 128).

Democracia representativa

La definición de democracia representativa se inscribe dentro de las denominadas perspectivas minimalistas, que restringen el espectro de la democracia en cuanto a sus cometidos, su diseño y su implementación. Según esta concepción, la democracia constituye “un sistema de delegación del poder, regida por un conjunto de procedimientos que permiten la competencia entre distintas fuerzas políticas y que llega a articular un sistema de representación por vía electoral” (Navas Alvear, Marco, 2011, p. 100).

Progresivamente, las formas de democracia representativa se han ido expandiendo, desde un elitismo democrático, que restringe la participación al voto, hasta variantes más abiertas, que incorporan procedimientos complementarios que convierten al sistema pluralista, pero que mantienen como eje del modelo liberal a la representación.

La serie

La casa de papel es una serie de televisión española producida por Atresmedia TV y Vancouver Media y transmitida por la cadena Antena 3, que actualmente se encuentra disponible en Ecuador a través de la plataforma digital Netflix. Narra el atraco con toma de rehenes a la Fábrica de Moneda y Timbre española por parte de ocho criminales –Berlín, Tokio, Nairobi, Río, Denver, Moscú, Helsinki y Oslo– bajo el comando del personaje conocido como “El Profesor”, quien dirige la operación a distancia y de acuerdo con un minucioso plan de su autoría. En su concepción original, este robo se diferencia de otros, principalmente, porque no se basa en hacerse con bienes valiosos que ya existen, sino en la producción incesante de billetes (hasta alcanzar 2 400 millones de euros) que, posteriormente, serán sustraídos del lugar de fabricación.

Tanto en España como a nivel internacional, *La casa de papel* se ha ganado una opinión favorable por parte del público. A pesar de que Netflix no proporciona las cifras del visionado de la serie, (Marcos, Natalia, 2018) la información de la base de datos *Internet Movie Database* (IMDb) puede dar una idea del éxito de *La casa de papel*: la calificación que le dan 34 438 usuarios de IMDb es de 8.8/10, y ocupa la posición 103 en el listado de los 250 programas de televisión mejor puntuados. (Internet Movie Database, S/F)

Además, a inicios de febrero de 2018, la serie se situaba en el primer lugar del *ranking* de las ficciones televisivas que más se ven de forma continua, en una sola sesión (a manera de maratón), dentro de la aplicación TV Time. El enganche de los espectadores con *La casa de papel* también se refleja en el promedio de capítulos vistos por usuario de TV Time: seis.

Metodología

Para el presente trabajo se utilizó una metodología eminentemente cualitativa, basada en el análisis del discurso. Como universo de estudio, se determinaron los 13 capítulos disponibles en Netflix de la primera parte de *La casa de papel*. Entre ellos, se escogió una muestra compuesta por los dos episodios que inauguran la serie: el primero, de 47 minutos de duración y el segundo, de 41.

Se examinaron los diálogos, los elementos visuales indexicales y las estructuras narrativas de los capítulos enunciados, así como los demás componentes discursivos de la serie, para determinar la existencia de los siguientes indicadores de análisis: las metáforasⁱ y otros recursos estilísticos, el léxico y los símbolos ligados al anarquismo individualista (opresión, pobreza, explotación, falta de oportunidades, marginación social, abuso de los superiores), a las fallas de las democracias representativas (concentración del poder político y económico, ausencia de respuestas ante la necesidad de cambios y apertura del sistema, alienación a través de los modelos de consumo como símbolo de éxito) y a la justificación de atacar al Estado como forma legítima de respuesta ciudadana.

Adicionalmente, se llevó a cabo un inventario de los enunciados correspondientes a cada uno de los indicadores de análisis, identificando de qué personaje procedían, y se continuó con la reconstrucción de las representaciones sociometales (Van Dijk, Teun, 1999, p. 26) de los principales caracteres.

Hallazgos

El contexto de la serie y sus espectadores

La relación del espectador con *La casa de papel* es, básicamente, de consumo, es decir, intransitiva. (González Requena & Ortiz de Zárate, 1995, p. 19) Así se explica la seducción de una audiencia que “devora” los capítulos de una serie que se constituye como el objeto del deseo de los espectadores. *La casa de papel* plantea, entonces, una

enunciación seductora que tiende a fusionar las figuras del “Yo” y el “Tú”, pero que sí posee una configuración discursiva y permite un espacio y articulación narrativos.

En España, *La casa de papel* se estrenó en 2017, año en el que de acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística, la economía de ese país experimentó un crecimiento medio anual de 3,1%(Gobierno de España: Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, 2018b) y el número de personas empleadas se incrementó en casi medio millón.(Gobierno de España: Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, 2018a) A pesar de la aparente evolución económica que reflejan estos datos, las consecuencias de la crisis desatada en 2008 (Pérez, Cristina, 2012) a raíz del estallido de la burbuja inmobiliaria y del posterior estancamiento de la economía española continúan sintiéndose; así, los datos oficiales sobre la tasa de empleo, por ejemplo, son criticados debido a que camuflarían la precariedad laboral y un elevado desempleo juvenil.

De igual manera, las exigencias sociales y políticas ciudadanas que buscaba reivindicar el Movimiento 15-M o de los “Indignados” –como la lucha contra la corrupción– siguen siendo necesarias para la sociedad española, aun cuando el representante político más visible del 15-M, el partido “Podemos”, se haya resquebrajado y haya perdido el favor de los círculos o bases de la plataforma original (Terrasa, Rodrigo, 2017).

Es en este contexto donde existe una mayor vigilancia ciudadana sobre el poder y donde la política ya no se concibe como el origen de un cambio, sino como la causa de los peores males, en el que afloran movimientos de reivindicación utópica como el del 15-M. Estos últimos encarnan una desconfianza en el sistema democrático, que no constituye una indiferencia, sino una “decepción que no tiene nada de subversivo; es perfectamente compatible con el orden democrático” (Innerarity, Daniel, 2011, p. 19).

En el discurso de la serie, esta decepción en el sistema económico y político, en la que también inciden ciertos manejos del gobierno español para tratar de resolver la crisis, como la solicitud de un préstamo a la Unión Europea con el objetivo de financiar el rescate bancario, así como la reivindicación de las manifestaciones ciudadanas exigiendo cambios estructurales se expresan en frases como las siguientes, pronunciadas por El Profesor:

La gente pasa años estudiando para tener un sueldo que, en el mejor de los casos, no deja de ser un sueldo, un sueldo de mierda («La casa de papel», s. f., Capítulo 1).

Año 2011. Un grupo de chavales empieza a ocupar la Puerta del Sol, la plaza más emblemática de toda España. Y llegan a reunirse ahí más de 20 mil personas. Si nos llegan a decir a cualquiera de nosotros que 20 mil personas iban a acampar en la Puerta del Sol durante todo un mes sin que la policía entrara, no lo hubiéramos creído jamás. Hubiéramos dicho que es del todo imposible («La casa de papel», s. f., Capítulo 8).

Particularidades de la serie

Aspectos psicológicos

El Profesor está envuelto por un aura de divinidad, pues todo lo sabe y todo lo prevé, incluyendo las líneas de acción de los miembros de su pandilla y de la policía. Para la narradora de la serie, El Profesor alcanza el estatus de su “ángel de la guarda”, ya que es quien la protege de todo mal y nunca le falla. Esta dinámica entre ambos personajes se verifica desde el primer capítulo, en el que El Profesor advierte a Tokio de una emboscada que le ha tendido la policía en casa de su madre a fin de capturarla y encarcelarla. El aura de divinidad se complementa con un toque de misterio, debido a que en la primera temporada de la serie no se conoce la identidad del personaje, únicamente se menciona que no tiene antecedentes policiales y que es un “fantasma muy inteligente”.

Se refuerza la representación de El Profesor como un padre responsable, planificador y preocupado por cada uno de sus “hijos”, que hace las veces de mediador cuando surge un conflicto entre ellos. Si hay alguna complicación respecto del plan, los ladrones, en especial Tokio, consultan con El Profesor para saber cómo actuar y se muestran descolocados si pierden contacto con él. A más de figura paterna, cabe destacar su rol como estratega que ha llevado a cabo un trabajo milimétrico de prospectiva, pero que también tiene la fortuna de su lado, gracias a lo cual remedia cualquier imprevisto; así ocurre, por ejemplo, en el episodio en que debe infiltrarse en un desguace para eliminar de su antiguo automóvil cualquier rastro que pudiera conducir a la policía a la revelación de su identidad.

A lo largo del adiestramiento previo a la ejecución del atraco, proceso que dura cinco meses y tiene lugar en una casa rural de Toledo, El Profesor genera un ambiente de familia. A través de una serie de lecciones de estilo escolar (impartidas con la típica pizarra verde para tiza) y del diálogo durante comidas y otros espacios de convivencia, El Profesor va imbuyendo en cada uno de sus pupilos la idea de pertenencia a un equipo, un grupo entrañable al que no se puede traicionar, en un proceso semejante al de los “lavados cerebrales” que aseguran la lealtad de los miembros de las sectas o de las pandillas. Este proceso se sustenta mediante la aplicación de la estrategia discursiva de distinción entre el conjunto al que pertenecen los ladrones (que conforman el “nosotros”) y los policías y autoridades (que constituyen el “ellos”).

Cada uno de los ladrones fue escogido cuidadosamente para la operación por El Profesor, de acuerdo con sus habilidades y trayectoria delictiva. Todos son una suerte de huérfanos, abandonados o traicionados por sus familias de sangre;ⁱⁱ constituyen parias, personajes marginales que la sociedad ha excluido de su seno, condición que se matiza en los diálogos, a través del eufemismo de El Profesor: “Estoy buscando a gente que no tenga mucho que perder”. («La casa de papel», s. f., Capítulo 1) Son sujetos que malviven del delito y, a la vez, a pesar de su agresividad, tienen una frágil autoestima, característica que facilita la manipulación por parte del autor intelectual del atraco.

Desde un punto de vista psicoanalítico, El Profesor representa una especie de Superyó, el que fija las conductas aceptables y guía los pasos del grupo. Algunos personajes como Tokio o Denver, en cambio, prefiguran el Ello, pues actúan impulsivamente, se mueven en busca del placer y la autogratiación, sin pararse a pensar en las consecuencias de sus actos. Otros, los que podrían considerarse los más centrados en la realidad y que tratan de lograr un equilibrio precario entre lo que deben hacer y lo que desean hacer, como Nairobi o Moscú, constituyen el Yo.

El hecho de que los atracadores adopten nombres de ciudades para identificarse unos a otros desde el primer momento en que el Profesor los junta responde a la necesidad doble de conservar su individualidad mientras protegen su identidad real de cualquier filtración o delación. Estos alias, libremente elegidos y usuales en las esferas delincuenciales, también representan lo que en el imaginario de cada uno constituye la ciudad escogida, y lo que tiene en común con la personalidad individual.

Estructura narrativa y símbolos

En el aspecto visual destacan los planos generales en los que el Profesor aparece al frente de los demás miembros del grupo, que recalcan su rol fundamental, de líder y docente. En recurrencia, predominan los planos medios y los primeros planos de los rostros de los protagonistas como recurso para lograr un acercamiento e identificación del espectador con los personajes. La primera toma de la serie llama la atención porque se trata de un plano detalle del ojo de Tokio, con filtro rojo sangre, que conforma una suerte de metáfora visual cuando se pasa a la segunda toma, de la boca de la pistola de Tokio. La velocidad de la acción está reforzada por cortes rápidos.

En cuanto a la narración de la historia, sobresale la presencia de una narradora protagonista, Tokio, cuya voz en *off* a lo largo de la trama comenta algunas situaciones e imágenes de forma que, por momentos, puede llegar a ser redundante con la parte visual.

El color rojo, tradicionalmente identificado con la sangre, la vitalidad, la fuerza bruta, la energía, el fuego y la pasión (Fraticola, s. f., p. 1), tiene un predominio indiscutible en la serie, pues aparece en la vestimenta elegida por los atracadores, en el coche del Profesor, en teléfono a través del que este personaje se comunica con su equipo y con la Policía, en el lápiz labial de las protagonistas, en el texto para el recuento de las horas transcurridas desde el inicio del atraco, etc. Además, vale recordar que es el color que han adoptado grupos de filiación socialista o comunista para su representación.

Como parte de los recursos visuales, los realizadores introducen algunos guiños para el espectador atento a los detalles. Por ejemplo, el aspecto físico de Tokio recuerda al personaje de Natalie Portman en la película *El profesional*. El Profesor, en cambio, siempre mantiene un vestuario formal, de traje y corbata, a tono con su lenguaje pulido y sus maneras corteses, características que comparte con otro famoso personaje ficcional conocido como El Profesor, Charles Xavier de *Los Hombres X*. Sutilmente, también se marca cierto rechazo a la tecnología de vanguardia: los ladrones confiscan todos los

celulares de los rehenes y los colocan en una galería en la pared; además, el Profesor utiliza un teléfono convencional con cable para comunicarse.

Al igual que en otros productos de la cultura popular, las máscaras en *La casa de papel* constituyen un motivo que se encuentra presente en toda la serie. En este caso, los atracadores llevan máscaras del pintor español Salvador Dalí –con la característica postura del bigote a las diez y diez–, elegidas por el jefe de la operación *in situ* y criticadas por los varones más jóvenes de la banda –Río y Denver–, quienes no las consideran suficientemente atemorizantes. Se justifica la elección de esas máscaras con la siguiente afirmación: “Con un arma en la mano, te aseguro que da más miedo un loco que un esqueleto” («La casa de papel», s. f., Capítulo 1).

En la serie, las máscaras, al igual que los sobrenombres de ciudades, apoyan la operación de ocultación de la identidad, al tiempo que sirven de estratagema de encubrimiento y de engaño a la autoridad (Martín Barbero, Jesús, 1987, p. 89). Desde el primer capítulo, los atracadores utilizan las máscaras para evitar que los detectives a cargo del secuestro logren distinguir a los rehenes de los criminales y, así, impedir que se ejecute un ataque de la policía por temor a herir a un inocente.

Las máscaras de *La casa de papel* también juegan a favor del volteamiento de las categorías, pues igualan a los supuestamente buenos (los rehenes) con los que se considera malvados (los atracadores). Esto se verifica en el capítulo cuatro de la serie, cuando un grupo de rehenes y dos secuestradores salen a la terraza de la Fábrica de Moneda y Timbre, donde están al alcance de los francotiradores de la policía, con igual vestimenta, máscara y armamento, y como consecuencia del malentendido, uno de los rehenes adopta una actitud visiblemente agresiva con los captores, por lo que la investigadora jefe ordena disparar a quien resulta ser el presidente de la Fábrica de Moneda y Timbre. Así, las máscaras no solamente operan a nivel de quienes las portan, sino que convierten a los personajes tradicionalmente identificados como héroes en villanos.

Respecto de la música, uno de los símbolos más significativos en la serie es la canción *Bella ciao* (*Adiós bella*, en español), interpretada por los personajes de El Profesor y Berlín en el capítulo 13 de la primera parte. Originalmente vinculado con los partisanos italianos opuestos al fascismo durante la Segunda Guerra Mundial, este tema se popularizó a fines de la década del 60, a raíz de la ola de manifestaciones estudiantiles y obreras del Mayo francés. Posteriormente, diversos artistas latinoamericanos que se identifican con la izquierda, como Quilapayún, Mercedes Sosa y Manu Chao, grabaron sus propias versiones de *Bella ciao* (Clarín.com, 2018). Este uso de la música contribuye a la asociación de los atracadores con revolucionarios que actúan en contra de un sistema opresor y corrupto.

El tiempo constituye otro símbolo relevante en la historia y, de igual manera, en el discurso. Los hechos no siguen una configuración temporal lineal, sino que se recurre frecuentemente a los *flashbacks* para presentar acciones del pasado, durante la fase de preparación del plan, que explican los acontecimientos del presente diegético. Estas

secuencias, filmadas en una tonalidad más clara que el resto de la historia, contribuyen para que el espectador complete la información sobre el pasado de los personajes y se explique ciertos cuestionamientos sobre sus motivaciones.

Desde el enfoque del discurso, el tiempo se reitera como un recurso fundamental para conseguir que el plan funcione. La máxima del atraco consiste en “ganar tiempo”, ya que mientras mayor sea el lapso de permanencia de los ladrones dentro de la fábrica, mayor será la cantidad de billetes que logren imprimir. La importancia del tiempo se subraya mediante un plano que se congela –es decir, se deja como imagen fija– y que inmediatamente pasa del color al blanco y negro, en cuyo fondo se coloca el texto en rojo con las horas transcurridas desde el comienzo de la operación, acompañado del efecto sonoro de un reloj marcando el paso de los segundos.

Discusión

El título de la serie alude directamente a la Casa de Moneda y Timbre de España, donde se fabrican billetes a partir del papel moneda, lugar en el que se produce el dinero, que es la convención que muchas sociedades humanas actuales utilizan como valor de cambio de bienes y servicios, pero que, paradójicamente, no tiene un valor equiparable *per se* (fenómeno ejemplificado en los países con inflación extrema, donde los billetes casi no valen nada).

La frase “casa de papel” constituye una metáfora conceptual que expresa un contrasentido. La idea de una casa, normalmente, implica la existencia de cimientos o de alguna otra forma de sujeción al terreno que sirva de base para levantar una construcción capaz de resistir los embates del clima y que permita el resguardo seguro de algún grupo humano (generalmente, una familia u otro tipo de comunidad). Esta noción de casa se transfigura con el uso del complemento “de papel”, pues este último anula la condición de fijeza y concreción del sustantivo *casa*, y, de esta forma, contribuye a la representación de una entidad que se ubica en el plano de lo ideal, de una utopía o de algo volátil, que puede desaparecer en cualquier momento.

En ese mismo sentido, la expresión *casa de papel* recuerda a la metáfora más conocida de *castillo de naipes*, que si bien remite a una estructura frágil y efímera, se interpreta como sinónimo de estafa, timo o engaño, ya que se trata de una construcción que aparenta estabilidad exterior, pero con la inminente amenaza de desmoronarse. Esta asociación amplía la connotación de la casa de papel y vincula su significado con el contexto económico y político español reciente, ya que a partir de 2008, el sistema financiero privado (en apariencia, solvente) experimentó una crisis de tal magnitud que llevó a que el Estado español solicitara y utilizara fondos de préstamos a la Unión Europea para el rescate bancario; esta medida supuso una pérdida de más de 40 mil millones de euros para ese Estado (Carbó Valverde, Santiago, 2017). Con esta estrategia, se aborda el concepto “sistema financiero” y se configura la metáfora conceptual *el sistema financiero es un engaño*.

La metáfora de la *casa de papel* se acentúa con la visualización en el segundo capítulo de una de las figuras de origami que, en un despliegue de notable habilidad, ha construido el Profesor. Esa muestra del talento del personaje para doblar el papel y formar con él lo que desea funciona como una metáfora visual que exalta su destreza en la negociación para configurar un escenario propicio para sus intereses.

Metáforas del crimen

A través de los diálogos de los personajes y de la narración de la protagonista, la serie plantea una serie de metáforas conceptuales respecto del crimen. Una de ellas se resume en *el crimen es un negocio* y se evidencia en una de las frases que enuncia El Profesor durante el primer capítulo, cuando plantea a Tokio tomar parte en el robo: “Quiero proponerte un negocio. Un atraco, un atraco singular”. («La casa de papel», s. f., Capítulo 1) Esta asociación distancia al atraco de su categorización legal de crimen y lo traslada al ámbito de lo permitido por la ley e, incluso, lo inscribe en el nivel de una actividad socialmente reconocida como deseable y productiva.

La metáfora conceptual también acentúa el carácter aséptico del atraco, pues al tratarse de un negocio, se basa en una transacción comercial, donde la existencia de víctimas constituiría un sinsentido. La intencionalidad de hacer pasar el robo como un crimen que no afecta, al menos económicamente, a nadie se sustenta en las palabras de El Profesor: “No vamos a robar el dinero de nadie”. («La casa de papel», s. f., Capítulo 1)

También destaca la metáfora conceptual *el crimen es trabajo*, que se deduce de una de las primeras líneas de la protagonista de la serie, en referencia a la muerte de su novio durante un intento fallido de robo: “Mezclar amor y trabajo nunca funciona”, y se reitera con la enunciación del Profesor cuando congrega a su equipo para la etapa de estudio y planificación: “Os doy la bienvenida y las gracias por haber aceptado esta oferta de trabajo” («La casa de papel», s. f., Capítulo 1). Al igual que en el caso anterior, la equiparación crimen-trabajo supone que el robo es una forma legítima de conseguir dinero para subsistir, idea que se acopla a la filosofía de los anarquistas individualistas sobre la propiedad.

Visualmente, esta metáfora se refuerza en capítulos posteriores, en los que el espectador atestigua el proceso de producción a gran escala de los billetes: la impresión del papel, las correcciones técnicas de tinta y offset, la selección del número de serie, la revisión manual de los pliegos impresos (un proceso de inspección para control de calidad), el empaque de billetes, etc.; todas ellas, tareas que conforman una organizada cadena de producción, en las cuales participan tanto los trabajadores especialistas de la institución tomada como los rehenes que se han vuelto cómplices de los atracadores a cambio de la promesa de un millón de euros. Va a ser, en palabras de Tokio, “el trabajo mejor pagado de la historia: 2 400 millones de euros”.²

En ese mismo sentido operan algunas de las frases que Nairobi dirige a estas personas a manera de incentivo para aumentar su productividad: “Ahora toca lo más bonito, ahora vamos a trabajar”, («La casa de papel», s. f., Capítulo 1) “Quiero las máquinas funcionando las 24 horas [...] Cada vez que paramos, perdemos medio millón, así que no vamos a parar” («La casa de papel», s. f., Capítulo 1), “El trabajo dignifica”. («La casa de papel», s. f., Capítulo 14) Estas sugieren, además, que el crimen es un trabajo satisfactorio y rentable si se efectúa en cooperación y si cada pieza de la cadena productiva hace lo que debe, planteamiento que es compatible con el propósito de las uniones de egoístas de multiplicar el propio bienestar.

Otra metáfora conceptual que se construye en la serie es *el atraco es una guerra*. Esto se comprueba con las referencias de la narradora a las batallas ganadas por el equipo de los atracadores. A pesar de esta asociación, se subraya el planteamiento de que esta guerra es, en última instancia, un enfrentamiento predominantemente estratégico en el que no puede haber derramamiento de sangre, ya que la muerte de cualquiera de los rehenes implicaría un viraje de la opinión pública (que se presenta como favorable a los ladrones) en contra de ese grupo. Esta idea se expresa en las palabras de El Profesor en el primer capítulo:

Vamos a ser los puñeteros héroes de toda esta gente. Pero mucho cuidado, porque en el momento en que haya una sola gota de sangre, esto es muy importante, como haya una sola víctima, dejaremos de ser unos Robin Hoods para convertirnos simplemente en unos hijos de puta. («La casa de papel», s. f., Capítulo 1)

Los ladrones son caracterizados en el discurso ficcional de la serie en términos esencialmente de idealización, como antihéroes posmodernos que, en repetidas ocasiones, logran engañar al poder institucional del Estado, personificado por el equipo policíaco de negociación. Además, al igual que en la mítica pandilla que se reunió en torno a Robin Hood (los denominados Merry Men), (*Robin Hood, el rey de los ladrones*, s. f.) cada uno de los atracadores se presenta como un especialista en un área específica, que aporta desde su saber-hacer y coopera con los demás para llevar a cabo un fin delictivo.

Los indicadores de una filosofía anarquista

La desconfianza en el poder establecido por parte de los personajes de la serie se expresa a través de diálogos como: “[Compraremos un piso] si el euro todavía existe”. («La casa de papel», s. f., Capítulo 1) Y la opresión de los sujetos, así como la pérdida de su poder individual, dentro de un sistema que se maneja por jerarquías se visibiliza en frases como: “De momento quiero negociar con alguien que no me esté dando largas, que no tenga que preguntar a un superior o a inteligencia o a su mamá para decirme un sí o un no”.

La serie propone una subversión del sistema por la que el control de uno de los medios de producción más importantes en una economía de mercado pasa del Estado a manos de un grupo de individuos dedicados al crimen. Bajo la lógica anarquista, se trata solo de un cambio de sujeto que hace trabajar a los medios de producción.

La visión *soft* del crimen, como la respuesta lógica del individuo oprimido por la sociedad y sus leyes, se aúna a la idealización del robo como un mecanismo de redistribución de la riqueza ilegítimamente acumulada por el estamento dominante, en semejanza a la leyenda medieval de Robin Hood.

Conclusiones

La serie sostiene un discurso que caracteriza a las democracias representativas occidentales, y específicamente a la española, como sistemas injustos, no funcionales, en los que los grupos de poder se apoyan solo entre sí. Frente a este panorama, la única vía de escape para los individuos subyugados por el sistema, para quienes se consideran una suerte de forajidos o proscritos, es coordinar una participación conjunta que, si bien pretende un logro colectivo, contempla como principal motivación el beneficio individual. Se fomenta la idea de que el individuo puede conseguir sus propios objetivos siguiendo rutas alternas a las consagradas socialmente, dado que las formas tradicionales de participación democrática han sido cooptadas por los grupos de poder. De esta manera, ante la falla de un sistema que impide un verdadero empoderamiento ciudadano, resulta casi justificable la respuesta del anarquismo individualista como expresión de la resistencia del sujeto frente a un Estado totalitario y represor.

Además, con la referencia discursiva a las consecuencias que sufren ciertos individuos de la clase trabajadora por las decisiones de los poderosos, como desempleo, bajos salarios y explotación, se alcanza un nivel de crítica indirecta de la escasa participación ciudadana en las democracias representativas actuales.

A través de las metáforas que asocian el crimen con actividades legales productivas, expresadas principalmente en los diálogos de los personajes, se contribuye a la reafirmación de un modelo mental congruente con los planteamientos del anarquismo individualista sobre la propiedad. Así, el hecho de que el robo constituya un trabajo o un negocio se alinea con la concepción ilegalista de la propiedad como aquello que el individuo puede poseer por su propia voluntad, sin importar su origen, condición social, personalidad o nivel de educación, y sin tener que restringirse por normas ni otras obstrucciones resultantes de las convenciones de la sociedad que coarten su libertad individual. Con ello, se refuerza la idea del robo al Estado como una acción socialmente aceptable o, al menos, comprensible. El espectador, en su condición de asalariado que se ha integrado al sistema económico y social, al verse reflejado de alguna manera en los personajes de la serie, experimenta con la posibilidad de especular que la delincuencia contra el Estado y sus instituciones tiene cierta justificación y alcanza una suerte de justicia redistributiva.

Bibliografía

- Calsamiglia Blancafort, Helena, T. V., Amparo. (2001). El análisis de discurso. En *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso* (2da ed., pp. 15-26). Barcelona: Ariel.
- Carbó Valverde, Santiago. (2017, septiembre 11). El rescate bancario: ¿Éxito español? Para nada, pero sin ayudas muchos depositantes habrían perdido su dinero [Informativa]. Recuperado 10 de marzo de 2018, de https://elpais.com/economia/2017/09/11/actualidad/1505157649_586304.html
- Clarín.com. (2018, marzo 2). La historia detrás de «Bella ciao», la canción de «La casa de papel» [Informativa]. Recuperado 10 de marzo de 2018, de https://www.clarin.com/espectaculos/tv/historia-detras-bella-ciao-cancion-casa-papel_0_SJtkBMDuz.html
- Díez, X. (2007). *El anarquismo individualista en España (1923 - 1938)* (1. ed). Barcelona: Virus. Recuperado de <http://libros.metabiblioteca.org/bitstream/001/450/1/el%20anarquismo%20individualista.pdf>
- Fratocola, P. (s. f.). La comunicación y el simbolismo del color. En *Actas de Diseño. Facultad de Diseño y Comunicación*. Recuperado de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/CE-109.pdf
- Gobierno de España: Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. (2018a, enero 25). El número de ocupados roza los 19 millones al cierre de 2017 tras aumentar 490.300 en el último año [Institucional]. Recuperado 10 de marzo de 2018, de <http://www.mineco.gob.es/portal/site/mineco/menuitem.ac30f9268750bd56a0b0240e026041a0/?vgnnextoid=9c6da33b4cc21610VgnVCM1000001d04140aRCRD&vgnnextchannel=864e154527515310VgnVCM1000001d04140aRCRD>
- Gobierno de España: Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. (2018b, marzo 1). La economía española crece por encima del 3% por tercer año y crea más de medio millón de empleos [Institucional]. Recuperado 10 de marzo de 2018, de <http://www.mineco.gob.es/portal/site/mineco/menuitem.ac30f9268750bd56a0b0240e026041a0/?vgnnextoid=6aa0cbc601dd1610VgnVCM1000001d04140aRCRD&vgnnextchannel=864e154527515310VgnVCM1000001d04140aRCRD>
- González Requena, J., & Ortiz de Zárate, A. (1995). *El spot publicitario: las metamorfosis del deseo*. Madrid: Cátedra.
- Innerarity, Daniel. (2011, diciembre). La política después de la indignación. *Claves de razón práctica*, 218, 30-42.

Internet Movie Database. (S/F). IMDB Charts Top Rated TV Shows Top 250 as rated by IMDb Users. Recuperado 10 de marzo de 2018, de http://www.imdb.com/chart/toptv/?ref_=nv_tvv_250_3

La casa de papel. (s. f.). *La casa de papel*.

Marcos, Natalia. (2018, febrero 15). La segunda vida de 'La casa de papel' gracias a Netflix [Informativa]. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2018/02/14/television/1518615689_489310.html

Martín Barbero, Jesús, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones G. Gili.

Navas Alvear, Marco. (2011). Derechos a la comunicación y teorías de la democracia. Una aproximación al planteamiento constitucional ecuatoriano. En Ávila Ordoñez, María Paz, Gómez Germano, Gustavo, & ro Ávila Santamaría, Ramiro (Eds.), *Libertad de expresión: debates, alcances y nueva agenda* (1era ed., pp. 97-116). Quito: V&M Gráficas. Recuperado de <unesdoc.unesco.org/images/0021/002156/215627s.pdf>

Pérez, Cristina. (2012, junio 5). La crisis en España: cronología desde 2008 [Informativa]. Recuperado 10 de marzo de 2018, de <http://www.rtve.es/noticias/20120605/crisis-espana-cronologia-desde-2008/533400.shtml>

Robin Hood, el rey de los ladrones. (s. f.). [Video de YouTube]. Recuperado de <https://youtu.be/mo6fM-BuL8A>

Runes, D. D. (1994). *Diccionario de filosofía*. Venezuela: Grijalbo.

Terrasa, Rodrigo. (2017, febrero 14). El desencanto de los indignados: por qué Podemos ya «no nos representa» [Informativa]. Recuperado 10 de marzo de 2018, de <http://www.elmundo.es/espana/2017/02/10/589c6d9922601dfe358b4657.html>

Van Dijk, Teun. (1999, octubre). El análisis crítico del discurso. *Anthropos: Huellas del Conocimiento*, 186, 23-36.

Notas

ⁱ Se optó por este indicador debido a que se comparte el criterio de Lakoff y Johnson, basado en que el sistema conceptual con que nos manejamos en la vida diaria que estructura lo que percibimos, nuestros pensamientos y la manera en que nos relacionamos con los demás, es fundamentalmente metafórico.

ⁱⁱ Por ejemplo, en un primer momento, Tokio reniega de su madre por considerar que la traicionó al permitir que la Policía ingresara a su casa, a fin de tenderle una trampa y poder capturarla, pues era una fugitiva de la justicia. Denver, por su parte, menciona que la madre abandonó el hogar cuando él era niño.