


Perdóname señor. Construcción identitaria y estrategias de supervivencia de la(s) feminidad(es) andaluza(s) en la ficción popular

Perdóname señor. Identity construction and survival strategies of the Andalusian(s) femininity(ies) in the popular fiction

Laura Martínez-Jiménez 

Imarjim@upo.es

Universidad Pablo de Olavide

Belén Zurbano-Berenguer

bzurbano@us.es

Universidad de Sevilla

Recibido: 23/12/2017

Aceptado: 15/02/2018

RESUMEN

Desde los estudios culturales feministas, este trabajo problematiza las identidades complejas de las mujeres andaluzas en situaciones de precariedad económica y social a partir de su representación mediática en los contextos de ficción. Como muestra de ello, se estudia el caso de la reciente producción española *Perdóname Señor* (Gossip Events Productions, 2017 - Mediaset España y HBO), un drama romántico ambientado en el Barbate actual (Cádiz) donde convergen diferentes personajes femeninos y sus distintas estrategias de supervivencia frente a un capitalismo patriarcal de precariedad enquistada, desesperanza, tradicionalismos y masculinidades derrotadas. A través de varios de estos personajes puede observarse la construcción diferenciada de la identidad femenina andaluza, así como los claroscuros de sus distintas elecciones o estrategias de resiliencia frente a un entorno profundamente hostil. Las conclusiones alcanzadas muestran cómo los marcos de construcción simbólica basados en la preeminencia de las clásicas dicotomías varón-mujer y producción-reproducción conviven con tímidos apuntes de interseccionalidad en los que caben las contradicciones, los matices y también las resistencias. Así, este trabajo se localiza en la imbricación entre economía, cultura y subjetividades, y aspira a participar en el intenso debate sobre las realidades/posibilidades socioeconómicas e identitarias de las mujeres y sus ambivalentes representaciones en los medios de masas desde un posicionamiento radicalmente feminista, andaluz y crítico que reconoce la cultura popular como espacio de lucha y negociación frente a los significados hegemónicos.

PALABRAS CLAVE

Estrategias de supervivencia, feminismos, Andalucía, identidad, ficción

ABSTRACT

From feminist cultural studies, this work problematizes the complex identities of Andalusian women in economic and social precariousness situations and their media representation in fictional contexts. Recent Spanish production *Perdóname Señor* (Gossip Events Productions, 2017 - Mediaset Spain and HBO) has been chosen as case of study: a romantic drama set in Barbate (Cádiz), where several female characters and their different survival strategies against patriarchal capitalism, precariousness, hopelessness, traditionalism and defeated masculinities converge. Through some of these characters it can be observed the discriminatory construction of Andalusian female identities, as well as the chiaroscuro of their choices or resilience strategies within a deeply hostile environment. The conclusions reached point out that symbolic gender construction based on the pre-eminence of classical male-female and production-reproduction dichotomies coexist along with an incipient intersectionality that recognizes contradictions and nuances but also resistances. Thus this work is located in the overlap between economy, culture and subjectivities, and it aspires to participate in the intense debate on women's socio-economic and identity possibilities/realities and their ambivalent media representations from a radically Andalusian, feminist and critical position that recognizes popular culture as a space for struggle and negotiation of hegemonic meanings.

KEY WORDS

Survival strategies, feminism, Andalusia, identity, fiction

Cómo entendemos, definimos y nombramos las violencias
visibiliza o invisibiliza las realidades de opresión cotidianas.
Que esta propuesta analítica sirva para desvelar
las violencias mediáticas que operan sobre nosotras
y nuestras identidades diariamente.

*“Pues a mí me parecieron gente normal.
Pobres, sí, pero seguramente honrada.
Se habrán visto avocados a trabajar para los narcos,
que son ellos a los que deberían detener.”*
Lucía (*Perdóname Señor*, capítulo 1, temporada 1)

*“Que metan mano a los corruptos y a quienes nos quieren dejar en paro
y que dejen a nuestros hijos y maridos en paz.”*
Antonia (*Perdóname Señor*, capítulo 1, temporada 1)

1. INTRODUCCIÓN

La construcción de los imaginarios colectivos en las sociedades hipertecnificadas e informativamente sobresaturadas no se entiende actualmente sin la mediación de los marcos simbólicos de la ficción. Los temas-tramas, personajes y roles presentados y representados en los productos populares de consumo ofrecen pistas sustanciales acerca no solo de las preferencias de consumo de los públicos sino también sobre los esquemas discursivos *generizados* vigentes.

Comenzar con la cita de Antonia, una de las protagonistas de *Perdóname Señor*, la serie de la cual es objeto este trabajo, supone una síntesis tanto de planteamiento como de acercamiento a la producción. Esta sencilla afirmación condensa todo el potencial analítico de la serie y refleja fielmente el rol manifiesto de las mujeres como cuidadoras. Sin embargo, en la serie no solamente existen mujeres cuidadoras y/o ancladas a los roles tradicionales (esposa, amante, monja...) sino que en un contexto geográfico, cultural y económico andaluz éstas presentan aristas identitarias que muestran la complejidad de las identidades interseccionales.

El presente trabajo parte del reconocimiento a la gran potencialidad simbólica de los formatos de ficción, con un consumo *in crescendo* en el último lustro a raíz de plataformas audiovisuales o de televisión a la carta como Netflix, Amazon Prime Video o HBO, para proponer una revisión de prácticas representativas de género desde las interseccionalidades que ofrecen los feminismos y los estudios culturales. Este interés por la ficción televisiva reside muy especialmente en su *agilidad* para asumir y (re)presentar asuntos comunes y/o de preocupación pública (Bernárdez, 2015), y en este sentido, las *in/re/e/voluciones* de las mujeres y sus situaciones, subjetividades y capacidades han permeado dicha ficción desde un (post)feminismo popular que parece haber generado una “nueva cultura popular de las mujeres” (Chen, 2013). Cabe cuestionarse, sin embargo, sobre qué mujeres trata y a qué mujeres apela esta ambigua cultura popular postfeminista y neoliberal (Chen, 2013; Negra y Tasker 2014) en la cual

la celebración de ciertas proclamas feministas convive con todo tipo de desigualdades incluidas, muy especialmente, las de género (por ejemplo, Gill y Scharff, 2013). Que esta convivencia sea posible se explica gracias al trabajo de Stuart Hall en torno al concepto de “*common sense*”, entendido como aquello “que pasa por verdad ‘en *nuestro* tiempo y sociedad particulares, nublado por el brillo del tradicionalismo” (en Davis, 2004: 81). Así, la profunda ambivalencia de las democracias occidentales actuales estimula que *aquello que pasa por verdad* –y que es recogido, construido y negociado en y por los medios de comunicación de masas– combine paradójicamente con las desigualdades de género, la neoliberalización del principio de igualdad formal, las transformaciones de las relaciones de género y una creciente consciencia feminista global.

En este sentido, existe una producción científica bien desarrollada sobre la cosificación, simplificación y denigración histórica de las representaciones audiovisuales femeninas de la cual dan buena cuenta los estudios culturales y muy especialmente los *feminist media studies*. Pero también este último campo de estudio viene reclamando, desde su deriva más postmoderna, la resignificación de iconos femeninos de la cultura popular con la intención de problematizar la supuesta victimización de las mujeres, tradicionalmente enajenadas de su capacidad (auto)reflexiva y su agencia para (re) crearse y (re)moverse frente a la hegemonía del capitalismo patriarcal. En el ámbito andaluz, el rescate reivindicativo de personajes como Pepa Flores (Marisol) o de las propias folclóricas, otrora símbolos del secuestro franquista y posterior denigración de la cultura popular regional, vienen a recordar cómo los discursos hegemónicos utilizan la cultura popular y las identidades femeninas para vehicularse; pero también cómo las mujeres no solo son género, encarnando la interseccionalidad en sus “vidas reales” en tanto enmarañadas confluencias de dimensiones y situaciones identitarias (Brah, 2011: 131), así como revolviéndose frente a categorizaciones absolutistas y asfixiantes, sea o no desde una política (conscientemente) feminista.

Ya desde los nuevos marcos de ficción a la carta, se aprecian propuestas como la de Aguado-Peláez, que desvela una introducción paulatina de los márgenes en las “tecnologías de género” (De Lauretis, 1989), abriendo el marco a subjetividades alternativas. La introducción de sujetos subalternos en el núcleo de la trama, una tendencia especialmente potente durante la última década en series como *American Horror Story* (Fx, 2011), *Juego de Tronos* (HBO, 2011), *Orphan Black* (BBC América y Space, 2013), *Orange is the new Black* (Netflix, 2013) o *Transparent* (Amazon, 2014), ha posibilitado que las representaciones ficcionales de mujeres, pero también del colectivo LGTBI+, de minorías étnicas o de personas con diversidad funcional, ofrezcan retratos más profundos y alejados de arquetipos sociales (Aguado-Peláez, 2016; Aguado-Peláez y Martínez-García, 2015).

Otros autores, como Fernández Paradas, también apoyan esta idea: “los nuevos formatos televisivos están apostando por presentar a personas reales de carne y hueso, deconstruyendo los mitos y estereotipos sexuales con el fin de dar una “visión” lo más cercana posible a la realidad” (Fernández, 2016: 331-332, en Aguado-Peláez, 2016). En interesante tensión con esta *realidad* singular a la que alude Fernández se encuentra la propuesta de Stéphanie Genz (2010), quien desde esa tendencia más postmoderna de los estudios mediáticos feministas sitúa y explica los recientes iconos femeninos

de la cultura popular anglosajona como *nuevas mujeres* que “lo quieren todo”, (sobre) viviendo en un nuevo espacio identitario profundamente ambiguo y postfeminista en el cual se las impele a congeniar los tradicionales pares dicotómicos modernistas (feminista-femenina, público-privado, independiente-emparejada...).

Si bien la producción científica en torno a las representaciones femeninas en la ficción audiovisual nacional goza de cierto interés, tal y como evidencian los trabajos de Lacalle, Tortajada, Núñez Puente o la propia Bernárdez –así como el informe que el Observatorio Audiovisual de Identidades de la Universidad Internacional de La Rioja dedicaba en 2011 a las presentaciones femeninas televisivas en *prime time*–, no es tanta la reflexión en lo que respecta a productos audiovisuales basados en la realidad andaluza y, menos aún, en la realidad de las mujeres andaluzas. Mujeres que desarrollan su existencia (real y simbólica) en contextos históricos de gran precariedad, mermándose con ello sus posibilidades emancipatorias y por ende su capacidad de acceso como sujetas de enunciación a posiciones de poder discursivas que complejicen, revaloricen y hagan trascender sus realidades. Como bien evidencian las palabras de Ana Burgos recogidas por Mar Gallego (2016), “las mujeres andaluzas sufren una triple violencia en el Estado español: como mujeres, andaluzas y clase trabajadora empobrecida”. Mujeres que históricamente han sido relegadas a un rol tradicional, precarizadas y maltratadas económica y familiarmente, y siempre minusvaloradas comparativamente con el resto de identidades femeninas a nivel estatal. Ello puede observarse por ejemplo a través del acento propio andaluz (elemento absolutamente enraizado con la identidad lingüística y cultural), que ha generado dos efectos bien diferenciados: ocultación (disimularlo para asimilarlo a la pronunciación considerada “neutra”, como en el caso de la cantante de Rosa María López Cortés, ganadora de la primera edición de *reality* musical Operación Triunfo y representante de España en el Festival de Eurovisión en 2002); o exotización folclórica (reivindicación del mismo únicamente en contextos cultural y artísticamente diferenciales como el cante flamenco) (Gallego, 2016). De esta forma, la identidad andaluza habría padecido un “proceso de desempoderamiento histórico y de desposesión de autoestima” (Gallego, 2016).

En el caso de la ficción popular nacional, las representaciones de las mujeres andaluzas han respondido tradicionalmente a su estereotipación como empleadas entrañables (*Médico de familia*), simpáticas ignorantes (*La que se avecina*) y/o jaraneras salerosas (*Allí abajo*). Retratos adscritos a una suerte de violencia simbólica que reproduce acríticamente la narrativa patriarcal y economicista sobre feminidad(es), cuidados, pobreza, diferencia(s) y placer(es); que descontextualiza las identidades y experiencias de estas representaciones, extirpándolas de una realidad andaluza históricamente habituada –aunque no siempre resignada– a la precariedad; y que además bebe de y deja beberse por discursos políticos andaluzofóbicos que alimentan el mito de la Andalucía indolente, ineficiente y aprovechada. Para ello, debe tenerse muy presente un elemento que como se verá más adelante conforma uno de los principales bastiones argumentales de las tramas de representaciones ubicadas en Andalucía: la precariedad económico-laboral. Andalucía se sitúa históricamente en la cúspide del paro, de la pobreza y la exclusión. Según los datos del Instituto Nacional de Estadística para Indicadores Urbanos 2017, las cinco primeras ciudades con más paro se ubican en Andalucía: Linares (Jaén), con una tasa del 44,5%; Sanlúcar de Barrameda (Cádiz),

con un 37,9%; Jerez de la Frontera (Cádiz), con un 36,1%; La Línea de la Concepción (Cádiz), con un 35,2%; y Chiclana de la Frontera (Cádiz), con un 35,1%.

En un escenario tan ambiguo como el actual, donde la corrección política, la creciente sensibilidad crítica frente a los contenidos mediáticos, la proliferación de plataformas audiovisuales a la carta y la diversificación de personajes femeninos conviven con la dilatada crisis económica, la polarización política, la concentración de los medios de comunicación y la revigorización de las desigualdades, resulta interesante visitar estas representaciones mediáticas de las mujeres andaluzas. Entendiendo la cultura popular y los formatos televisivos que le son propios (las series de televisión, por ejemplo), como un espacio de negociación de identidades y sentidos –un espacio para el conflicto, la tensión, el forcejeo y la lucha entre significados sociales, como bien reclamó Hall (Davis, 2004: 87)–, este trabajo se localiza en la imbricación entre economía, cultura y subjetividades, y aspira a participar en el intenso debate sobre las realidades y posibilidades socioeconómicas e identitarias de las mujeres y sus ambivalentes representaciones en los medios de masas desde un posicionamiento radicalmente feminista, andaluz y crítico.

El presente trabajo toma como ejemplo la reciente producción de ficción *Perdóname Señor* (Gossip Events Productions – Mediaset España y HBO España, 2017), un drama romántico ambientado en la actualidad del pueblo andaluz de Barbate (Cádiz) en el que convergen diferentes personajes femeninos y sus distintas estrategias de supervivencia frente a un capitalismo patriarcal de precariedad enquistada, desesperanza, tradicionalismos y masculinidades derrotadas. A través de los personajes de Lucía (Paz Vega), Antonia (Estefanía de los Santos), Claudia (Andrea Duro), Lorena (Sandra Collantes) e Irene (Silvia Marty), así como las red de relaciones tejidas entre éstas y el resto de personajes, puede observarse la construcción diferenciada de la identidad femenina andaluza, así como los claroscuros de sus distintas elecciones o estrategias de resiliencia frente a un entorno profundamente hostil donde caben las contradicciones, los matices y también las resistencias.

Así, este trabajo revisita *Perdóname Señor* desde los estudios culturales feministas y el feminismo crítico andaluz, con la motivación de las siguientes cuestiones: ¿ha generado la normalización de la precariedad representaciones más empáticas con las realidades de las mujeres andaluzas, o ha catalizado su re-inscripción estereotípica? ¿El feminismo popular ha motivado retratos femeninos más profundos, diversos y situados, o viene a saturar la ficción de protagonismos feminizados pero reiterativos? Si bien el presente estudio no puede aspirar a resolver cualquiera de las cuestiones anteriores, su objetivo principal es fundamentado por las mismas: analizar la construcción de las identidades femeninas andaluzas desde una concepción de las subjetividades como interseccionales, procesuales y en tensión constante con sus contextos de sentido.

Como hipótesis de partida se plantea que frente a una mayor complejización de los análisis feministas que empiezan a incorporar elementos interseccionales como la subalternidad, la nación o la precariedad como nuevos ejes de comprensión holística en las realidades de las mujeres, la ficción no parece tan permeable. Con las implicaciones sociales que ello conlleva en la construcción de las identidades de las

mujeres, la identificación de las mujeres con sus representaciones e, incluso, con los consumos mediáticos.

2. METODOLOGÍA

La investigación se ha centrado en la miniserie de televisión *Perdóname Señor*, disponible en HBO y emitida en Telecinco entre el 24 de mayo y el 19 de julio de 2017. Es una producción de Gossip Events Productions – Mediaset España con un total de 8 capítulos de una duración media de 70 minutos, una audiencia media de 2.824.000 seguidores/as y un 19,1% de cuota de pantalla (datos correspondientes a su consumo vía Telecinco, en Moreno, 2017).

La trama de la serie gira en torno al regreso a Barbate (Cádiz) de Lucía (Paz Vega), una joven que ingresa en un convento tras quedar embarazada en su juventud y renunciar a su hijo presionada por el párroco del pueblo. A su regreso se encuentra con que éste (Jesús Castro), quien ha sido criado por su hermano y su cuñada como hijo propio, participa en una banda de narcotraficantes. Decidida a luchar por un mejor futuro para su hijo-sobrino, se verá enfrentada al principal “competidor” de éste, el narcotraficante más poderoso de la zona: su ex pareja y padre (desconocedor de dicha paternidad) de su hijo. Así, la serie puede ser entendida como una (mala) oda al amor: a Dios, a su hijo y a su amor (romántico) de juventud, todos ellos enfrentados entre sí. Paralelamente, aparecen sub-tramas relacionadas con elementos como: la trata de mujeres; la prostitución de alto *standing*; la economía de resistencia y un alto índice de delincuencia juvenil asociado a la falta de oportunidades laborales; las relaciones sexuales-afectivas dentro de los cuerpos y fuerzas de seguridad; el aparente código de honor islámico que aplica la Ley del Talión para vengar la muerte de sus seres queridos; la venta de niños robados por parte de la Iglesia española; y un largo etcétera de asuntos de la máxima relevancia y vigencia social no siempre del todo adecuadamente narrados ni documentados.

Desde el propio título de la serie ya se deja entrever el enfoque para nada alternativo que se plantea a sus seguidores/as. Así cerrará la serie su círculo dramático con la despedida de Lucía en el capítulo final de la serie:

Perdóname, Señor, por manchar el hábito en el que me has dado refugio y consuelo. El hábito con el que me has permitido ocultar la culpa. El hábito bajo el que han vivido una mujer, una religiosa y una madre. Como mujer, podía solo sufrir la privación del amor. Como religiosa, podía solo servirte con devoción. Y como madre, para mi hijo, podía solo matar... o morir (Capítulo 8, temporada 1).

Y, lamentando el *spoiler*, como no podía ser de otro modo, Lucía no mata, sino que muere.

La serie, nacida tomar el relevo de la exitosa *El Príncipe* (Moreno, 2017) cuenta con referentes claros. Entre sus inspiraciones y antecedentes podemos señalar algunas producciones tanto cinematográficas como televisivas que la preceden en el tiempo y en las temáticas. Si *Perdóname Señor* puede identificarse como drama romántico en el que se entremezclan amor romántico, amor materno, tradición, precariedad,

supervivencia y marginalidad en un contexto geográfico y culturalmente andaluz, entre sus antecedentes e inspiraciones contamos, al menos, con dos largometrajes y una serie. Las influencias de *El Niño* (Daniel Monzón, 2014) inspirada en el Estrecho de Gibraltar y de *La Isla Mínima* (Alberto Rodríguez, 2014), contextualizada en las Marismas del Guadalquivir, se hacen evidentes a través de la reiteración en la temática marginal contextualizada en Andalucía y de las connotaciones representativas de su personaje principal. *Perdóname Señor* replica los elementos de la delincuencia asociada al contrabando y al narco, un paisaje natural provocador y tan árido como apasionante genuinamente ubicado en Andalucía, la condición económicamente extrema de los personajes (precarios) y la exótica belleza de uno de sus personajes clave: Jesús Castro. Protagonista de *Perdóname Señor* pero también de *El Niño* y con un papel fundamental en *La Isla Mínima*. En las tres producciones además está anclado al mismo rol que entremezcla marginalidad, en lo económico, y seducción, en lo social.

En cuanto a sus referentes en la pequeña pantalla, *El Príncipe* ha sido su inspiración más contundente, cuya trama se desarrolla en el barrio ceutí del Príncipe y en la que se entrelazan terrorismo yihadista, narcotráfico, menudeo y amor intercultural en un argumento barroco y serpenteante que hace flaco favor al tan necesario diálogo intercultural a ambos lados del Estrecho. Como anécdota, queda añadir la presencia también de Jesús Castro en los últimos capítulos de *El Príncipe* evidenciando nuevamente la adscripción dramática del actor a un determinado rol por otro lado muy homogéneo: atractivo, marginalidad y peligro.

Identificados sus antecedentes inmediatos, que además dotan de sentido y pertinencia a una serie como *Perdóname Señor*, se antoja valioso analizar las representaciones de género que atraviesan esta producción. Para ello, se ha desarrollado un análisis narrativo de los personajes y sus relaciones, así como una extracción temática de los principales asuntos presentados en la serie, tomando como marco general de procedimiento los análisis temáticos y de personajes que son habituales en los estudios de ficción televisiva (Galán-Fajardo, 2006, 2007).

Dicho análisis se ha realizado a través del estudio de los personajes femeninos principales de la serie a partir de la siguiente matriz: (1) la descripción del papel dramático de las personajes; (2) la identificación de su rol generizado; (3) el estudio de las relaciones existentes entre hombres y mujeres; (4) la revisión adaptada de lo que Amaia Pérez Orozco califica como “estrategias de supervivencia” (2011) y que en el caso de este artículo se centrarán en la diversidad de prácticas –económicas, pero también identitarias– desarrolladas por mujeres con el fin de subsistir en o paliar su situación de precariedad o pobreza; y finalmente, (5) su adscripción a una representación explícita de la identidad andaluza más o menos estereotípica, basada en arraigo en y memoria sobre la tierra, expresión oral (acento y expresiones) y ocupaciones y estilos de vida.

3. RESULTADOS: MASCULINIDADES FRACASADAS, FEMINIDADES RESILIENTES

A continuación se exponen los resultados de los análisis llevados a cabo y que desvelan, como el título del epígrafe indica, representaciones identitarias parcializadas

y simplificadas: en el caso de los hombres, ancladas a modelos de masculinidad obsoletos, arquetípicos, patriarcales, heteronormativos y agresivos-violentos en mayor o menor grado; y en el caso de las mujeres, sujetas a identidades aparentemente estereotipadas y folclorizadas, con un trasfondo de resiliencia o adaptación a las circunstancias y atisbos de resistencia.

En primer lugar, ha de señalarse que existen un total de siete protagonistas claros, tres hombres (Bruno, el narco; Rafa, el hijo delincuente; y Menéndez, el guardia civil) y cuatro mujeres (Lucía, la monja; Antonia, la cuñada de Lucía; Paula, la hija del guardia civil; y Lorena, la mujer de Bruno). Además, estos personajes mantendrán entre sí relación directa durante toda la serie fundamentalmente a partir del elemento amor romántico. Asimismo, la serie cuenta con otros personajes que se han venido a denominar “principales”: nueve hombres y siete mujeres.

Una breve descripción de cuáles son los personajes masculinos que aparecen en la serie y sus roles define una ficción basada en modelos de masculinidad tradicionales y atravesados por la agresividad, la violencia, la delincuencia y la dominación.

Figura 1. Cuadro resumen de personajes masculinos, rol y grado de agresividad.

Personaje	Rol productivo	Rol dramático-tradicional	Grado de agresividad manifestado
Bruno	Empresario / narcotraficante	- Traficante - Amante-acosador (presentado como “perseverante” - Mal padre (planea acabar con su hijo para salvar su negocio)	Alto (comete actos violentos explícitos)
Rafa Medina	Traficante	- Marido infiel - Delincuente aspirante a traficante - Novio protector - Hijo rebelde	Alto
Miguel Medina	Pescador desempleado	- Padre de familia - Sin empleo - Delincuente menor (trapicheo, no organización)	Medio (presenta actitudes agresivas/ está dispuesto a cometer actos violentos)
El Rojo	Traficante	- Traficante - Padre de familia	Medio
Alvarito	Traficante	- Delincuente - Amigo fiel - Novio protector	Medio
Lario	Traficante	- Delincuente - Drogadicto	Alto
Ramón Menéndez	Guardia Civil	- Padre (familia monoparental) - Consumidor de prostitución* (la serie no resuelve si consume prostitución como parte de un operativo policial, para obtener información, o si éste es una excusa para ello)	Medio
Dani	Traficante	- Traficante - Amigo fiel	Alto
El Perla	Traficante	- Traficante - Amigo débil	Medio

Fuente: Elaboración propia.

3.1. LAS MUJERES DE PERDÓNAME SEÑOR Y SUS ESTRATEGIAS DE SUPERVIVENCIA

Existe una variedad significativa de personajes femeninos relevantes en *Perdóname Señor*, de los cuáles se ha considerado oportuno detenerse a analizar los siete considerados más relevantes en la trama. Quedan excluidas del análisis dos de ellas: una no tomada en cuenta porque aparece como personaje muy secundario y durante poco espacio (Marta Soler, antigua compañera y ex pareja sentimental de Menéndez) y la segunda porque la serie no la ha tomado en consideración y no forma parte de los dieciséis personajes oficiales que recoge la página web oficial de la serie.

En la tabla siguiente se muestran los análisis realizados, comparando el papel dramático asignado al personaje, el rol tradicional manifiesto, la estrategia de supervivencia presentada y si expresa de forma manifiesta una identidad andaluza que responda a rasgos más o menos estereotípicos (acento, expresiones, ocupaciones...). Este elemento resulta valioso para ahondar en las posibles relaciones entre la realidad socioeconómica de los personajes femeninos y su adscripción geográfico-cultural-identitaria al contexto andaluz.

Figura 2. Cuadro resumen de personajes femeninos, rol y grado de empoderamiento/independencia

Personaje	Papel dramático	Rol generizado	Estrategias de supervivencia	Identidad andaluza explicitada
Lucía	Monja	Madre, religiosa y novia	Tomar los hábitos (renuncia a maternidad y emparejamiento deseados)	Sí (moderada)
Antonia	Madre y empleada combativa	Madre, esposa y empleada precaria	Doble rol, como reproductora (cuidadora) y productora (empleada precaria)	Sí (exaltada)
Claudia	Escort o prostituta de lujo y amante	Prostituta	Explotación de capital erótico (prostitución)	No* (no se aclara si es o no andaluza ni se deduce de su comportamiento estereotipado).
Lorena	Esposa de Bruno	Esposa	Explotación de capital erótico (matrimonio)	Sí (estilizada).
Irene Oliver	Guardia Civil	Compañera	Masculinización	No* (no se aclara si es o no andaluza ni se deduce de su comportamiento estereotipado).
Paula	Hija adolescente de Guardia Civil	Novia	Huir de la autoridad patriarcal (padre)	No
Marisa	Amiga de Paula	Novia	Huir del contexto de precarización (pueblo)	Sí

Fuente: Elaboración propia.

Un primer elemento a destacar es el hecho de que no en todos los casos estas mujeres son explicitadas como andaluzas. Frente a personajes enraizados en el pueblo y en la cultura y que claramente explicitan, sobre todo a partir del acento y la jerga local, su condición de andaluzas, en otras ocasiones se omite la incardinación geográfico-cultural. Si bien Lucía expresa fundamentalmente ese arraigo a la tierra mediante su memoria (pasado) y sus ansias por regresar al pueblo de origen, Antonia encarnaría la máxima expresión de este ser andaluza estereotípicamente construido en base a su expresión oral y corporal (acento muy marcado, expresiones típicas, tono elevado, *genio...*) y su situación de precariedad. Precisamente en aquellos personajes cuya

procedencia no es aclarada o directamente se declaran no andaluzas (Irene, Paula, Claudia) coincide un mayor grado de autonomía y desarrollo profesional respecto a aquella claramente andaluzas (Marisa, Antonia, Lorena y Lucía). En este sentido, el trabajo se centra a continuación en los casos de los dos personajes expresamente andaluces más relevantes, Lucía y Antonia, así como en los casos fronterizos y/o dudosos de Irene, Lorena y Claudia, por ser estos cinco personajes los que muestran de manera más intensa y sugerente una conexión entre el grado de explicitación de su ser (estereotípicamente) andaluza y rol generizado asociado a su empleabilidad o éxito económico y social.

En el caso de Lucía, monja y maestra de instituto de unos 40 años y en cualquier caso protagonista femenina de la serie, la *traición* a su estrategia de supervivencia declarada (toma de hábitos) deviene irónicamente en su muerte. Lucía tuvo que abandonar su pueblo, a su pareja y a su hijo presionada por un embarazo adolescente no planificado, un padre severo (autoridad patriarcal) y una familia política acomodada, apoyada por la autoridad eclesiástica del pueblo, reacia a la relación de su hijo con una joven de clase trabajadora. Huye entregando su hijo a su hermano y a su cuñada (que toman al pequeño para evitar que el párroco se lo venda a una familia acaudalada de la zona) y toma los hábitos, incitada por la misma autoridad eclesiástica que apoya en la sombra a la familia de su expareja. A su regreso, tendrá que luchar consigo misma y con el mundo por salvar a su hijo del enfrentamiento por el territorio del narcotráfico que éste mantiene con el que no sabe que es su padre: Bruno Lachambre. Así, su representación identitaria es una constante tensión entre sus deseos como mujer-amante, su culpa como madre y su responsabilidad como monja. Esta representación fragmentada e incompatible de su persona, ese reconocerse desde identidades aparentemente irreconciliables tal y como finalmente resuelve la serie, determinan la pérdida de Lucía y de paso explicitan una posible doble lectura: por un lado, esta fragmentación identitaria dolorosa y fatal puede leerse como la ausencia de una mirada compleja e interseccional a las identidades femeninas desde la propia serie; pero también, sin embargo, podría interpretarse como una representación fiel de la multitarea a la que las mujeres son sometidas y su dificultad para conciliar, también en sus identidades, las que artificialmente son consideradas como distintas vidas (profesional, personal/amorosa/familiar, ocio, formación...), sobrecargándolas de sentidos sociales e impidiendo su pleno desarrollo personal en sus propios términos. Finalmente, para Lucía se impondrá su rol de madre, con una gran carga de auto-culpabilización, entregando sus hábitos y su vida para salvar a su hijo y redimiéndose así de rol de mala madre. Puede observarse cómo en su caso, representando una identidad andaluza explícita pero *moderada* (al menos en comparación con la propia de Antonia), la estrategia de supervivencia de Lucía queda asociada al tradicionalismo del ámbito religioso, por otra parte de histórico arraigo cultural en Andalucía; pero también se le ofrece la oportunidad como personaje, en base a esa *moderación*, de ejercer una profesión liberal, la de maestra, que exige cultura y formación y desde la cual trata de influir en el contexto social del pueblo.

El personaje de Antonia, cuñada de Lucía, es también uno de los que presentan una mayor riqueza analítica precisamente porque su representación abiertamente estereotípica es directamente proporcional a su resistencia frente a la misma. Empleada

en una conservera de trabajo precario y feminizado que posibilita el sostenimiento del pueblo, madre de tres hijos (dos de ellos, biológicos, menores de 12 años y un tercero, Rafa, hijo biológico de Lucía y adolescente o adulto joven) y esposa de Manuel (hasta su fallecimiento), máximo exponente de esas masculinidades fracasadas, desempleadas, desautorizadas. Su papel es el de una mujer perennemente enfadada, acidificada por la falta de reconocimiento a su doble rol de productora y cuidadora. Pese a ser una actriz atractiva y joven, en la serie se la plantea siempre con desaliño y poco cuidada, evidenciando su falta de refinamiento frente a las otras mujeres de la serie, especialmente asociada a su condición exaltada de andaluza de clase trabajadora, y reafirmando además la relación entre poder adquisitivo y cuidado estético. Antonia es, en definitiva, una *súper woman des-glamurizada* y empobrecida que viene a encarnar el efecto del trabajador añadido en un entorno socio-económico que no entiende de crisis cíclicas, sino de precariedad enquistada: ante la falta de oportunidades de empleo y la desesperanza de su marido, Antonia, como el resto de mujeres del pueblo mayores de 40 años, se emplea en condiciones precarias en un sector profundamente feminizado e ineludiblemente vinculado a la tradicional explotación de los ricos recursos naturales de la zona mediante la pesca que, por otra parte, han vuelto al pueblo dependiente de una actividad económica amenazada por la sostenibilidad de los ecosistemas, el sistema de cuotas europeo o la globalización de la producción y el consumo, entre otros factores.

Puede comprobarse como, en el caso de Antonia, que encarna una representación ciertamente exaltada y estereotípica del ser andaluza, sus expectativas laborales y su bienestar cotidiano se ven limitados. En el extremo opuesto se situaría la teniente de la Guardia Civil Irene Oliver, sin expresiones identitarias explícita o estereotípicamente andaluzas (tampoco se aclara durante la serie si es natural de la tierra) que, por el contrario, ocupa un empleo fijo, seguro, más o menos bien remunerado, vocacional, satisfactorio y con posibilidad de promoción. Irene vendría a encarnar, aunque con matices de sororidad y no competencia entre mujeres, lo que Bernárdez (2015) y McRobbie (2007b) bautizan como mujer "fálica": valiente, segura de sí misma e incluso agresiva; independiente, sin ataduras emocionales ni familiares; resuelta y profesionalmente competente; sexualmente asertiva; y, en definitiva, emuladora del comportamiento masculino bajo la "mascarada postfeminista" (McRobbie, 2007b). La masculinización ha sido para Irene su principal vector identitario (profesionalización) y estrategia de supervivencia en un mundo y una profesión de hombres, permitiéndole ser leída como una igual (o cuanto menos no como una mujer-guardia civil), pero eludir un entorno de precariedad e informalidad profundamente feminizado, diferenciándose así de sus pares andaluzas incluso en la forma en la cual es nombrada en la serie, ya que Irene (Oliver) es la única mujer cuyo apellido es puesto en valor y conocimiento, recalándose así aún más su rol profesional.

A medio camino entre Antonia e Irene podría situarse el personaje de Lorena, esposa de Bruno y sin oficio aparente. Lorena, natural de Barbate y aproximadamente de unos 40 años, presenta escasos rasgos identitarios que la identifiquen estereotípicamente como andaluza. Es por ello que se hace referencia a la suya como una identidad femenina andaluza *estilizada* o refinada, sintomática de su elevado estatus económico que, sin embargo, no depende de su capacidad u ocupación sino de la reproducción

individual del tradicionalismo de género. Es decir, este personaje femenino escapa de ese ser andaluza descarado de Antonia, e incluso de la naturalidad de Lucía, escapando por extensión de su precariedad y siendo así representada como una mujer económicamente acomodada. Sin embargo, el no poder eludir su origen andaluz parece sujetarla a ese tradicionalismo que habitualmente refieren los personajes femeninos andaluces en la ficción estatal, representado en su caso a través de un matrimonio de conveniencia en el cual la riqueza de su marido compensa el atractivo de Lorena, y viceversa. Así, como estrategia de supervivencia Lorena explotaría lo que la polémica Catherine Hakim defiende alegremente como “capital erótico” en los mercados del romance o las relaciones de pareja (2011) y que Laurie Penny, bajo la misma conceptualización, identifica críticamente como un ajuste naturalizador de las mujeres a las extremas condiciones económicas y sociales que únicamente ofrecen la vía de la sexualización y la auto-cosificación como medio para la supervivencia y/o el progreso (2011). Con todo, Lorena no es feliz, puesto que vive aterrada por la amenaza que otras mujeres suponen para su comodidad económica y sus estatus social como esposa de un prestigioso empresario, además de intuirse presiones y reproches por su no maternidad; ni fiel, ya que tiene una aventura con el socio de su marido; ni sumisa, pues desafía incluso las leyes del amor romántico para intentar, aunque fallidamente, una huida con el socio de Bruno y quedarse con su dinero.

Finalmente, y en línea pero también en competencia con el personaje de Lorena, surge Claudia, de nuevo una mujer sin apellido ni pasado. Claudia es relaciones públicas del negocio legalizado de Bruno (narcotraficante de la zona, esposo de Lorena, padre de Rafa y ex novio de Lucía), además de ejercer como *escort* o prostituta de lujo, personal de confianza para pequeños trabajos relacionados con el tráfico de drogas y amante de su propio jefe. El personaje de Claudia, junto con la teniente Irene, representa una de las dos identidades femeninas que, sin llegar a evidenciar su origen no andaluz, se sitúa en las antípodas de Antonia, e incluso de Lucía. Tal y como haría Lorena, Claudia explota aún de manera más explícita su capital erótico, asociado además a una profesionalización glamurizada, generosamente remunerada en la cual se desenvuelve como mujer joven, bella, cuidada y muy sexual que, por otra parte, le concede cierto reconocimiento y protección en un entorno profundamente hostil y masculinizado; e incluso cierto margen de poder cuando utiliza dicho capital erótico para acercarse a la guardia civil y conocer sus intenciones en relación a los negocios de su jefe. Podría discutirse desde distintos sectores del feminismo si la ocupación laboral de Claudia, representada además desde una aparente voluntad y placer, la devuelve al tradicionalismo de género y los estereotipos femeninos o si, por el contrario, la supuesta libre explotación de su cuerpo y su deseo la empoderan económica y simbólicamente, convirtiéndola en una profesional independiente y de éxito. En todo caso, este debate parece lejano para el personaje de Lorena quien, desarrollando una estrategia de supervivencia paralela a la de Claudia, no parece librarse de una representación de la feminidad tradicional. Es probable que la representación de Claudia sea más *favorable* que la propia de Lorena, al menos en términos de satisfacción, independencia y poder, en la medida en que la identidad de Claudia se aleja completamente de cualquier atisbo andaluz que sí explicitan el resto de sus pares; una hipótesis que parece reforzarse si se analiza el entorno laboral de Claudia, en el cual las chicas migrantes que son empleadas (y que suponen la inmensa mayoría de la plantilla) lo hacen en condiciones

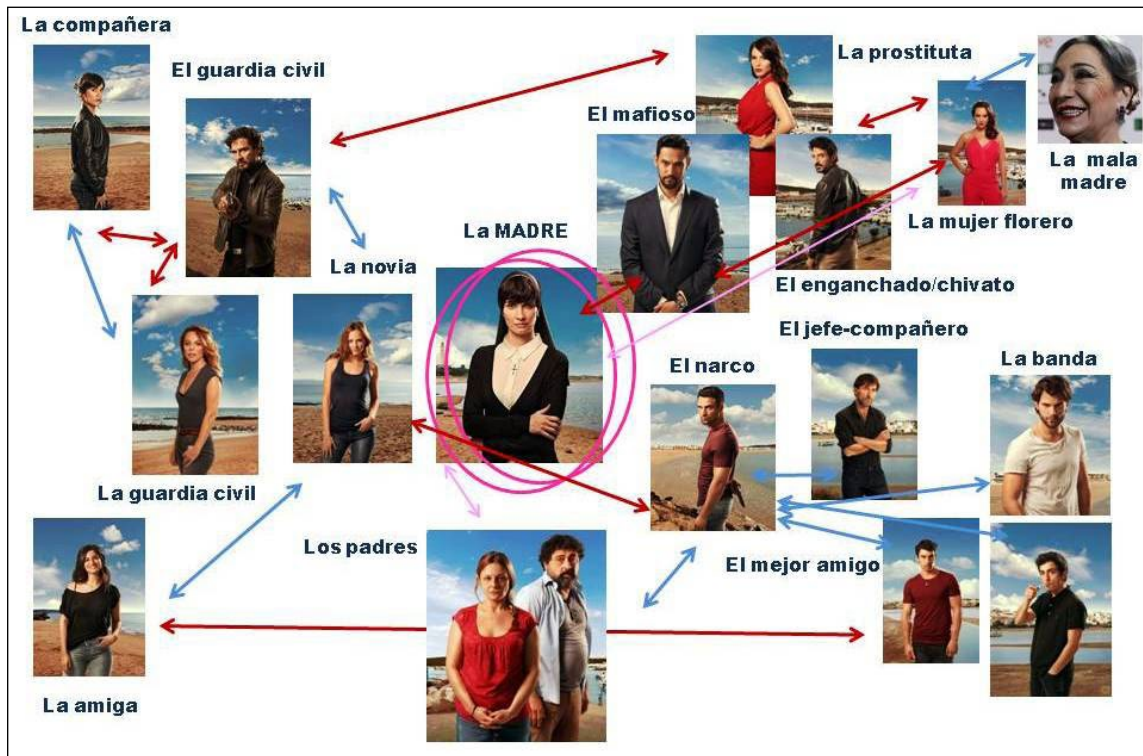
de explotación o, en el mejor de los casos, sin encarnar personajes que se expliciten al nivel económico, profesional y sexual que representa Claudia. De esta forma, ella personificaría una suerte de superioridad racial/étnica/de origen que la distingue del resto de mujeres de la serie, incluso de sus propias compañeras de trabajo, a cambio de interpretar un personaje accesorio y plano que lejos de revelarse contra su situación, y a diferencia del resto del reparto femenino, disfruta y se beneficia de la misma.

3.2. REDES Y RELACIONES SOBRE LA BASE DE LA GENERACIÓN DE LAS IDENTIDADES

Es interesante desde un punto de vista analítico observar de qué forma transcurren y se construyen las relaciones que unos y otros personajes mantienen en la serie. Desde la perspectiva de género ha de hacerse notar que una inmensa mayoría de las relaciones existentes entre los personajes femeninos y masculinos de la serie se sustentan en lo afectivo-sexual. En la imagen que se observa a continuación están señaladas con líneas rojas aquellas relaciones entre los personajes que responden a esta dimensión. En rosa aparecen las relaciones basadas en otros elementos: la relación familiar entre la madre de Bruno y su nuera; la sororidad generada entre las dos compañeras de las fuerzas y cuerpos de seguridad, la amistad entre los jóvenes de la banda, el amor paterno-filial...

En este mapa es bien perceptible que la mayoría de relaciones entre hombres y mujeres se sustenta sobre la base de relaciones afectivo-sexuales de orden heteronormativo y romántico, pues de las ocho relaciones afectivo-sexuales identificadas, siete de ellas están asociadas a una relación interpersonal basada en una idea de amor romántico. Todas menos la que mantienen el guardia civil y la prostituta, que parece obedecer únicamente a un plano profesional.

Figura 3. Mapa de relaciones entre los personajes de la serie



Fuente: Elaboración propia

Los personajes femeninos de la serie se definen y adquieren protagonismo en relación a los hombres. Son madres, esposas, enamoradas, compañeras, amantes... pero difícilmente son mujeres pasivas ni sumisas. A pesar de un diseño dramático anclado en roles tradicionales como los que ya se han expuesto y una dependencia manifiesta de la figura del hombre, en todos los casos y fruto de las interseccionalidades de sus identidades (mujeres, subalternas, precarias, poderosas, andaluzas, no andaluzas, bellas, jóvenes, desempleadas, empleadas precarizadas, profesionales reconocidas...) casi todas ellas ofrecen resistencia a sus realidades de opresión y a las propias simplificaciones de sus representaciones dramáticas.

Las redes de sororidad y colaboración que tejen entre ellas son abiertamente más numerosas que las tensiones y rencillas que en ocasiones aparecen en la serie y que están protagonizadas, sobre todo, por el miedo de Lorena (y su suegra) ante la llegada de Lucía al pueblo y el efecto que ello puede tener en Bruno (su antiguo amor de adolescencia). Son mayoría las ocasiones en las que las mujeres son representadas como cooperadoras, colaboradoras las unas de las otras, y no como rivales: Antonia cuando se hace cargo de un hijo que no es suyo para ayudar a su cuñada; Marta cuando anima a Irene a romper la aparente barrera de hielo de Menéndez estallando así el mito de la competencia sexual femenina; Lucía cuando cuida de sus sobrinos para que su cuñada Antonia pueda acudir a la conservera... En la serie, las mujeres sobreviven a sus miserias, opresiones y desgracias en gran medida a través de los cuidados y ayudas que se prestan las unas a las otras, y, cuando no lo hacen, como en el caso de Lucía (o incluso en el caso de Miguel, el padre de Rafa) es porque media la acción de un hombre.

Especialmente simbólica en este sentido es la muerte de Lucía quien, intentando proteger a su hijo, es asesinada por el hombre al que ama (y el hombre que la ama) y que es el padre de su hijo.

3.3. SUB-TEMAS PROPUESTOS POR PERDÓNAME SEÑOR

Otro de los elementos de análisis que se han tomado en consideración ha sido la detección de temas y subtemas del argumento central y las subtramas de la serie para identificación de las interseccionalidades.

En la serie destaca la temática amor en múltiples variantes: el amor romántico (entre varios de los personajes, por ejemplo Marisa y Alvarito) el maternal (que siente Lucía por su hijo), el paternofilial (Miguel se juega la vida por su hijo y le cuesta la vida) y el amor fraguado en la amistad (representado a través de Rafa cuando acaba con la vida de su amigo al que han dejado vegetal de una paliza). El amor, en sus múltiples vertientes pero sobre todo en la romántica, es el leitmotiv de la serie. Los personajes luchan por el amor, persiguen el amor, renuncian a un tipo de amor por otro (por ejemplo Lucía que renuncia a la pasión que siente por Bruno para proteger y salvar la vida de su hijo).

También existen otros subtemas cuyo peso proporcional no es tan importante ni su presencia tan sostenida en la serie pero sí tienen un valor conceptual a considerar, ya sea por su fuerza simbólica o por su alto nivel de conflictividad social. Entre estos subtemas pueden destacarse:

- La prostitución. Un tema ampliamente debatido dentro de los feminismos, sobre el cual existe una variedad de enfoques tan interesantes como divergentes y sobre los que ni la Academia ni la sociedad, al menos en España, parecen haber alcanzado un consenso. En la serie se elabora una representación de la prostitución vinculada a la juventud, el lujo y la elegibilidad, lo que no deja de entroncar con las argumentaciones patriarcales liberales de la misma.
- La maternidad y las maternidades. Se emplea el singular para hacer referencia a esa idea subyacente en la obra de que por un hijo/a se hace cualquier cosa, se renuncia a los hábitos, se renuncia al amor e, incluso, a la vida. Se hace referencia a esa maternidad con mayúsculas en la que en el ideario colectivo está claro qué es ser una buena o mala madre. También en la serie se abordan transversalmente otras formas de maternidad, como la no gestacionalmente dada, como es el caso de Antonia, que ejerce de madre de Rafa hasta su mayoría de edad. Incluso, aunque muy tangencialmente, aparecen de soslayo a través del por qué Rafa acabo criado por su tíos (para evitar que el párroco lo vendiese a una familia pudiente de la zona) las *maternidades compradas* y el conflicto de los niños/as robados del franquismo.
- Los casamientos de conveniencia. Vivenciados en el matrimonio de Bruno y Lorena se explicita que las únicas uniones pactadas con las que convive la sociedad española no tienen que ver con su contacto con la realidad árabe. Se desmitifica la realidad que suele achacarse a los vecinos comerciales y geográficos del Sur de que los matrimonios acordados son una costumbre árabe. De forma muy sutil se propone el diálogo acerca de que los matrimonios históricamente (y en algunos casos en la actualidad) son uniones de carácter económico y que esto es propio también de la cultura occidental. Es un detalle relevante porque en alguno de los antecedentes de la serie ya nombrados aparece este tema de los matrimonios de conveniencia o forzados como una realidad esencialmente árabe, junto con las implicaciones que el resto de elementos discursivos de estas ficciones ya connotan a esta comunidad tan presente en Andalucía: el narcotráfico, la delincuencia, la violencia.
- La justificación social del narcotráfico y los contextos de precariedad absoluta, que simboliza muy claramente lo que un escenario de absoluta fragilidad económica puede generar en la sociedad: la aceptación de conductas y subempleos marginales, delictivos y peligrosos. Pero, cuando no hay otra alternativa, lo primero es subsistir. Los tradicionalmente cabeza de familia, ahora en el paro, expresan la carga emocional de su fallido rol patriarcal como proveedor (Miguel por ejemplo es alcohólico, una consecuencia muy habitual de los eufemísticos “desempleos de larga duración”). Por su parte, los jóvenes en paro se dedican al menudeo o ejercen de bosquimanos en las playas; y los niños, menores aún, intentan hacerse un sitio en los círculos de narcos para poder ayudar en sus casas o comprarse una moto para ir al instituto. No hay otras opciones de vida ni de subsistencia y los niños y las niñas ven a sus madres racionar patatas y repartir monedas con ahínco, a sus padres transitar las miserias del desempleo perenne mientras en los círculos del narcotráfico parecen habitar una realidad paralela de abundancia y éxito social. Así, la serie es especialmente rica en la representación de lo que se ha decidido llamar

economías de resistencia en tanto que explotación de cualquier recurso contextual que permita las condiciones mínimas de supervivencia. En *Barbate* no hay elección, la “banda” (de Rafa y sus colegas) no decide románticamente continuar el legado de “El Rojo” (antiguo jefe de su banda) sino que se ven abocados a ello pues no poseen una alternativa de subsistencia.

- Otros temas relacionados con la opresión, la violencia, la explotación y la sexualidad. En *Perdónname Señor* aparece una red de trata de mujeres con fines de explotación sexual así como se deja entrever alguna distorsión de índole sexual en *Menéndez*. Son temas que aparecen tangencialmente y por ejemplo en el segundo caso bastante sutilmente (se puede incurrir en el riesgo de la sobreinterpretación incluso) pero que no dejan de tener interés por la alta difusión que van a encontrar imbricados en contenidos populares como los de estar serie, por lo que si bien siempre pueden mejorarse los enfoques siempre parece positivo que aparezcan como parte de la realidad diaria que viven los contextos de fronteras y en concreto la costa de Cádiz.
- En este sentido hay que destacar asimismo el maniqueísmo representativo con que se traduce discursivamente el pueblo marroquí, presentado como bárbaro, violento y ligado (únicamente) al narcotráfico.

4. CONCLUSIONES

En suma, a partir del visionado y análisis de esta serie y teniendo en cuenta las interseccionalidades que en ella ya se advertían al inicio, puede concluirse que:

- Todas las relaciones principales entre los personajes se basan en una idea de amor romántico (maternidad, noviazgo).
- Las construcciones identitarias de mujeres y hombres siguen basadas en valores binarios y dicotómicos: a ellos se les atribuye la fuerza, la agresividad, el conflicto y su resolución, la producción económica y el sostenimiento material del hogar... Frente a ellas, que templan, cuidan, protegen, tejen relaciones de cooperación a la vez que procuran la paz familiar y social.
- La representación e identidad andaluzas siguen ancladas a valores como precariedad, sacrificio, tradicionalismo, familia y conflictividad social. Fundamentalmente, sus representaciones estereotípicas asociadas además a la conflictividad y/o pobreza se connotan mediante el acento y el coloquialismo.
- La precariedad económico-laboral dificulta los procesos de empoderamiento y merma los espacios de enunciación desde la opresión
- Por último, como clave del análisis, hay ciertos aspectos más complejos e interseccionales de las construcciones identitarias femeninas que quedan diluidas en representaciones estereotípicas. Es decir, se aprecia una incipiente complejización de los personajes femeninos alternativos pero soslayada bajo una apariencia tradicional objetual (complemento de).

A la vista de las propuestas representativas de la serie cabe preguntarse: ¿qué significa pues ser andaluza? No es una cuestión banal ni retórica, ni cuya respuesta puede asumirse únicamente a través del presente caso de estudio. Por el contrario, esta es una preocupación que debe guiar las producciones audiovisuales, pero también la investigación de las mismas. Es decir: no se trata de definir identidades sino de explorarlas en contexto; de multiplicar las posibilidades y conceder el entendimiento complejo que merecen las formas de ser y estar en la tierra andaluza. Se trata también, no obstante, de una pregunta paradójica en tanto en cuanto evitar su respuesta puede derivar en una desvalorización y desmemoria de las realidades y raíces andaluzas; pero al mismo tiempo, una posible solución a la misma parecería sujetar las diversidades que habitan esta tierra a una supuesta esencia andaluza que podría evocar también perversas reivindicaciones de diferencias y fronteras. En consonancia con esta paradoja, Hall reclamaba la identidad como *irremediable* en la medida en que se trata de “una idea que no puede pensarse a la vieja usanza, pero sin la cual ciertas cuestiones clave no pueden pensarse en absoluto” (2003: 13-14).

En definitiva, los hallazgos encontrados permiten evidenciar cómo desde las representaciones estereotipadas parecen florecer ciertos atisbos de agencia femenina andaluza precarizada, muy especialmente con el valor añadido que conlleva esta representación en mujeres que puede que acaten normas heteropatriarcales pero que en ningún caso lo hacen de forma sumisa y abnegada, sino que plantean sus incoherencias y luchas internas como un constante conflicto. Paradójicamente, la representación femenina más estereotípica de la serie parece también la más potente y prometedora. Antonia, desde su ser andaluza y su margen más o menos angosto de agencia, resiste la norma neoliberal y patriarcal en cuerpo (encierro en defensa de su empleo y el de sus compañeras, sustento no solo para sus familias, sino también para el propio pueblo), pero también en palabra, como han venido haciendo abuelas y madres mediante las quejas, los lamentos, las protestas... Así, Antonia es una mujer andaluza de clase trabajadora cuya situación trasciende la precariedad para aproximarse a la carencia y cuyo rol la reitera angustiosamente como cuidadora y sostenedora de vida, no solo de la propia y la familiar, sino también de la supervivencia de todo un pueblo y un estilo de vida en contra de la aniquilación neoliberal. Antonia encarnaría así la feminización de la supervivencia situada en Andalucía. Sin embargo, dicha encarnación no significa que ella no sea consciente de su penosa e injusta situación, como tampoco implica que este personaje asuma acriticamente su rol de cuidadora desde la reproducción y la producción (falsa dicotomía).

En este sentido, la queja de Antonia, como la de tantas otras andaluzas y mujeres, tendría un valor político a reconocer como bien explica hooks:

En un nivel muy básico, muchas mujeres heridas y oprimidas utilizaron los grupos de conciencia de manera terapéutica; era el espacio donde destapaban y revelaban abiertamente la profundidad de sus heridas más íntimas. Este aspecto confesional funcionó como ritual de sanación. A través de la toma de conciencia las mujeres obtuvieron la fuerza para desafiar a las fuerzas patriarcales en el empleo y en el hogar. (2017: 30)

Sin embargo, y como también señala hooks, la política feminista debe trascender estos lamentos para articular “estrategias de intervención y transformación” (2017: 30).

Si bien es cierto que Antonia ejercita la sororidad femenina intra-clasista tanto en su empleo, erigiéndose como una suerte de lideresa sindical cotidiana, como en su hogar, asumiendo la maternidad de su propio sobrino, ¿podrían identificarse estas prácticas como una táctica reflexiva y feminista (al menos de forma consciente) con afán transformador? Esta sería otra cuestión de difícil respuesta en tanto en cuanto su aceptación podría implicar una actitud excesivamente celebratoria; sin embargo, su negación parecería ignorar la agencia, el compromiso y la consciencia de la protagonista, quiera ella identificarse o no como feminista. En todo caso, el personaje de Antonia, como cualquiera de sus pares en la serie, debe contextualizarse en una producción de ficción como *Perdóname Señor*, que no aspira en ningún caso a dinamitar las tradiciones y lugares comunes de la ficción estatal, incluidas sus representaciones regionales y de género.

5. LÍNEAS FUTURAS DE TRABAJO: LA AGENCIA DE LAS MUJERES COMO AUDIENCIA(S) EN LOS ESTUDIOS DE RECEPCIÓN

Como se apuntaba anteriormente, la consideración de la cultura popular como un espacio de sentidos en tensión permite reconocer, de una parte, los efectos de los estereotipos más o menos inconscientes e intencionales que perviven en la producción de los discursos mediáticos hegemónicos. Pero además, aligera el peso determinista que dichas representaciones estereotípicas tienen sobre las subjetividades femeninas (Chen, 2013; Brah, 2011: 120; Gill, 2008). Con todo, se antoja necesario comprender y visibilizar la interrelación entre los cambios en las prácticas representacionales y los cambios en las subjetividades –las vidas reales– de las mujeres (Gill, 2008). Así, una línea de trabajo potencial que continúe y complejice la presente propuesta debe trascender la reflexión en torno a las representaciones para atender de esta forma a los contextos y producciones de sentido de las propias mujeres.

En este sentido, y pese a la ubicuidad y el carácter hegemónico de la cultura popular, es conveniente matizar que las mujeres en tanto audiencia no son consumidoras pasivas o incautas (Chen, 2013), como tampoco dejan atravesar alegre y acríticamente sus identidades por dichos contenidos mediáticos (Krijnen y Van Bauwel, 2015). Por otra parte, y como se indicaba anteriormente, es lógico deducir que la agencia mediática de las mujeres pueda verse favorecida por plataformas de consumo mediático como HBO desde un punto de vista tecno-social, pero también en relación a su amplia variedad de personajes femeninos a los que aspirar, aborrecer, comprender... Como reconoce Asunción Bernárdez, no puede obviarse la creciente diversidad y complejidad de los nuevos modelos de feminidad que recoge la ficción y que posibilitan además nuevos caminos identitarios e imaginarios para una audiencia masiva (2015). Es decir, entender la agencia mediática femenina pasa por reconocer los distintos horizontes de significados y las múltiples ubicaciones desde las cuales interpretar estas nuevas feminidades que pueden extraerse de la nueva cultura popular de las mujeres. Pero también pasa por entender que la audiencia, al igual que la propia industria mediática, participa en la construcción de los sentidos sociales de la representaciones, coincidiendo con aquellos propuestos por la cultura popular hegemónica, pero también negociando, negando o resistiendo dichos sentidos privilegiados (Krijnen y Van Bauwel, 2015).

No obstante, se antoja prudente también sujetar esta agencia femenina a la realidad del capitalismo patriarcal como sugieren, entre otras, McRobbie (2007a) o Chen (2013), con el fin de no caer en una celebración entusiasta y despreocupada de la misma e ignorante respecto al hecho de que la mayoría de las consumidoras de cultura popular no asume identidades más disruptivas o incómodas, sino que acaba ajustándose a la norma cultural (McRobbie, 2007a; Chen, 2013). Una sujeción bien necesaria teniendo en cuenta además que las propias protagonistas de estos relatos mediáticos son representadas habitualmente como mujeres infelices e insatisfechas (Chen, 2013), que hasta cierto punto reproducen de forma subrepticia el tradicionalismo de género (Bernárdez, 2015) y cuestionan la tan cacareada diversidad de representaciones femeninas (Krijnen y Van Bauwel, 2015).

Estas y otras reflexiones llevan a las autoras a esbozar la idea de un Observatorio Permanente para la Revisión de las Identidades Femeninas Ficcionaladas (OPRIFF). Éste contribuiría a revisar, analizar y cuestionar las nuevas, y viejas, identidades de mujeres en productos de ficción y en sintonía con los estudios de recepción y «yoking research» que proponen Krijnen y Van Bauwel para el entendimiento ineludiblemente interrelacionado de la producción, el contenido y el consumo mediáticos (Krijnen & Van Bauwel, 2015).

REFERENCIAS

Aguado-Peláez, D. (2016): "Los cuerpos como cartografía de resistencias: Análisis interseccional de Sense8", en *Arte y Políticas de Identidad*, vol. 15, pp. 39-58. Disponible en internet: <http://revistas.um.es/api/article/view/284401/206511> [Consulta: 10 de diciembre de 2017].

Aguado-Peláez, D. y Martínez-García, P. (2015): "Otro arquetipo femenino es posible: Interseccionalidad en Orange is the new Black", en *Miguel Hernández Communication Journal*, nº 6. Disponible en internet: <http://rev.innovacionumh.es/index.php?journal=mhcj&page=article&op=view&path%5B%5D=93&path%5B%5D=220> [Consulta: 10 de diciembre de 2017].

Bernárdez, A. (2015): *Mujeres en medio(s): Propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género*. Madrid: Fundamentos.

Brah, A. (2011): *Cartografías de la diáspora: Identidades en cuestión*. Madrid: Traficantes de sueños. Disponible en internet: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Cartograf%C3%ADas%20de%20la%20di%C3%A1spora-TdS.pdf> [Consulta: 10 de diciembre de 2017].

Chen, E. (2013): "Neoliberalism and popular women's culture: Rethinking choice, freedom and agency", en *European Journal of Cultural Studies*, vol. 16, nº 4, pp. 440-452.

Davis, H. (2004): *Understanding Stuart Hall*. Londres, California y Nueva Delhi: Sage.

Galán-Fajardo, Elena (2006): "Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva" en *ECO-POS*, vol.9, n.1, pp.58-81.

Galán-Fajardo, Elena (2007): "Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales", en *CES Felipe*, 2007, n.7. Disponible en internet: <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2007b/ElmaGalan.pdf> [Consulta: 10 de febrero de 2018].

Gallego, M. (2016): "Perder el norte: Feminismo y ¿andaluzofobia?", *Pikara Magazine*, 13 de octubre. Disponible en internet: <http://www.pikaramagazine.com/2016/10/feminismo-y-andaluzofobia/> [Consulta: 10 de diciembre de 2017].

Genz, S. (2010): "Singled Out: Postfeminism's "New Woman" and the Dilemma of Having It All", en *The Journal of Popular Culture*, vol. 43, nº 1, pp. 97-119.

Gill, R. (2008): "Culture and subjectivity in neoliberal and postfeminist times", en *Subjectivity*, vol. 25, nº 1, pp. 432-445.

Gill, R. y Scharff, C. (2013) (eds): *New femininities. Postfeminism, neoliberalism and subjectivity*. Londres: Palgrave MacMillan.

Hall, S. (2003): "Introducción: ¿quién necesita «identidad»?". En Hall, S. y du Gay, P. (comp.): *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 13-39.

Hakim, C. (2011): *Honey Money: The Power of Erotic Capital*. Londres: Penguin Books Ltd.

hooks, b. (2017): *El feminismo es para todo el mundo*. Madrid: Traficantes de Sueños. Disponible en internet: https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/TDS_map47_hooks_web.pdf [Consulta: 10 de diciembre de 2017].

Instituto Nacional de Estadística (2017). "Indicadores Urbanos 2017", en *Ine.es*, 20 de junio. Disponible en internet: http://www.ine.es/prensa/ua_2017.pdf [Consulta: 20 de diciembre de 2017].

Krijnen, T. y Van Bauwel, S. (2015): *Gender and media: Representing, producing, consuming*. Londres y Nueva York: Routledge.

McRobbie, A. (2007a): "Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime". En Negra, D. y Tasker, Y. (eds): *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham y Londres: Duke University Press, pp. 27-39.

— — — (2007b). "Top Girls? Young Women and the Post-feminist Sexual Contract", en *Cultural Studies*, vol. 21, nº 4/5, pp. 718-737.

Moreno, A. (2017): "'Perdóname, Señor': la defectuosa serie de Telecinco que se convirtió en un éxito", *Cadenaser.com*, 20 de julio. Disponible en internet: http://cadenaser.com/ser/2017/07/20/television/1500539595_863021.html [Consulta: 10 de diciembre de 2017].

Negra, D. y Tasker, Y. (eds) (2014): *Gendering the recession: Media and culture in an age of austerity*. Durham: Duke University Press.

Orozco, A. P. (2011): "Crisis multidimensional y sostenibilidad de la vida", en *Investigaciones Feministas*, vol. 2, pp. 29-53. Disponible en internet: <http://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/38603/37328> [Consulta: 10 de diciembre de 2017].

Penny, L. (2011): *Meat Market: Female Flesh Under Capitalism*. Alresford: Zero Books.

Sánchez Aranda, J.J. et al, (dir.) (2011): *Las mujeres en la ficción televisiva española de "prime time": I Informe del Observatorio Audiovisual de Identidades de la Universidad Internacional de La Rioja*. UNIR, Logroño.