

RESISTENCIAS A LA MATERNIDAD INSTITUCIONAL: NAJWA NIMRI EN LA FICCIÓN SERIAL ESPAÑOLA

LAIA PUIG-FONTRODONA

NÚRIA BOU

INTRODUCCIÓN

Najwa Nimri es una actriz y cantante española que ha trabajado desde finales de los años noventa con directores como Daniel Calparsoro, Alejandro Amenábar o Julio Medem, pero es en la ficción serial donde actualmente triunfa como celebridad en papeles de atípica madre violenta. En 2015, empieza a interpretar a Zulema Zahir, una madre asesina y amoral en la serie *Vis a Vis* (Daniel Écija, Álex Pina, Iván Escobar, Esther Martínez Lobato, Antena 3/Fox: 2015-2019). Zulema es la interna más peligrosa de Cruz del Sur, una cárcel de mujeres de la que busca escapar a lo largo de toda la serie. Un año después, Netflix retoma la serie de Atresmedia y FOX España y produce *Vis a Vis: El Oasis* (Daniel Écija, Álex Pina, Iván Escobar, Esther Martínez Lobato, Netflix: 2020), con la que da continuidad al personaje. El *spin-off* comienza con las protagonistas en libertad, pero Zulema se une a su antigua antagonista, Macarena, para vol-

ver a delinquir. Juntas, orquestarán un robo que no solo las llevará a enfrentarse a nuevos retos, sino que también será la excusa para fortalecer su relación. Tras el éxito del personaje de Zulema, Najwa Nimri se unió al reparto de *La casa de papel* (Álex Pina, Antena 3: 2017/Netflix: 2019-2021) en su tercera temporada, con la que terminaría obteniendo el éxito internacional¹. La serie sigue a un grupo de criminales, liderados por El Profesor, que lleva a cabo un ambicioso plan de robo en la Real Casa de la Moneda y luego en el Banco de España. En esta serie, el personaje de Nimri, Alicia Sierra, es una inspectora de policía embarazada, de moralidad dudosa y acciones delictivas, encargada de detener a la banda protagonista de atracadores. Sin embargo, a medida que avanza la serie, se irá acercando a sus adversarios. Finalmente, en 2022, protagoniza la serie *Sagrada familia* (Manolo Caro, Netflix: 2022-2023), donde interpreta a Julia Santos, una madre con un oscuro pasado, involucrada en una cadena de crímenes. La protago-

nista se traslada con sus hijos al barrio madrileño de Fuente del Berro, adoptando identidades falsas para poder fugarse del país.

La singularidad de las madres criminales que interpreta la actriz concuerda con una carrera cinematográfica en la que Nimri destaca por protagonizar roles de mujeres poco convencionales, como los que interpreta en *Salto al vacío* (Daniel Calparsoro, 1995), *Los amantes del círculo polar* (Julio Medem, 1998), *Quién te cantará* (Carlos Vermut, 2018) o la madre de *La virgen roja* (Paula Ortiz, 2024). De la misma manera, la actriz ha cultivado una *star image* poco habitual en la que «no suele dar entrevistas [...] no habla de su vida privada [...] no se posiciona en debates, y no se prodiga en eventos y *photocalls*» (Bianchi, 2024). De hecho, la actriz ha llegado a afirmar: «no hago esfuerzos para resultar cercana ni para caer bien a la gente. Creo que lo peor que pueden decir de mí es que soy *supermaja*» (Bianchi, 2024). Esta manera de reivindicarse como una mujer autónoma, que declara no necesitar de la estima incondicional de los que la rodean, conforma una personalidad que rompe con las convenciones sociales. Su voz grave, provocativa y burlona es uno de «sus signos de actuación» (Dyer, 2001: 173) que los espectadores esperan encontrar en sus personajes audiovisuales². La naturalidad que se encuentra en sus actuaciones responde, pues, a una «interpretación representacional» (Naremore, 1990) en la que el trabajo del actor queda escondido para que las audiencias tengan la sensación de que la estrella está «haciendo de sí misma», presentándose en las ficciones tal y como como es en su cotidianidad. En este sentido, es sabido que Nimri es madre soltera y en más de una ocasión, ante preguntas sobre su maternidad real en relación con sus personajes maternos violentos, ha contestado con humor a los periodistas de manera siempre lúdica e irónica³.

A través de los *star studies*, sistematizados por Richard Dyer a finales de los años setenta en su obra seminal *Las estrellas cinematográficas* (2001), nos interesa detectar cómo Nimri visibiliza una

maternidad no normativa en los personajes de las series españolas mencionadas. Aumont y Marie (1990: 74) advierten de la dificultad que supone analizar los movimientos de los actores porque son muchos los detalles gestuales que se nos pueden escapar. En esta misma dirección, Nacache (2003: 189) considera que traducir en palabras la «partitura de gestos» que realizan los actores en cada escena puede ser una tarea infructuosamente descriptiva. Conscientes de la problemática que podría generar relatar cada movimiento de las actuaciones de Nimri, rehuiremos el análisis exhaustivo y textual. En cambio, pondremos la atención en la impostación irónica de la actriz en algunos gestos y diálogos donde sus personajes se resisten a la maternidad tradicional. Entendemos la ironía como una «enunciación polifónica» a la manera que Bruzos Moro (2009) la define siguiendo a Ducrot (1986; 1990). La ironía genera una distancia crítica (Schoentjes, 2001; Hutcheon, 1992), crea discursos ambiguos (Hutcheon, 2005; Frye, 1991; Booth, 1974) e introduce a menudo una perspectiva absurda (Jankelevitch, 1982; Schoentjes, 2001) para cuestionar las normas culturales consideradas positivas (Kreuz, 2020). A través de la ironía de la actriz, detectaremos de qué manera la estrella se afronta interpretativamente a la no normatividad de sus protagonistas, en la línea que Miriam Hansen (1986), Patricia White (Wojcik, 2004) o Virginia Wright Wexman (Wojcik, 2004) han llevado a cabo en sus estudios de actores disidentes en el cine clásico.

El objetivo de nuestro artículo es analizar algunas de las imágenes de resistencia a la maternidad institucional (Rich, 1986) que protagoniza Nimri en *Vis a Vis*, *La casa de papel* y *Sagrada familia*. Según Adrienne Rich, en la mitología patriarcal, la buena madre representa la mujer «caritativa, sagrada, pura, asexual y nutricia», mientras que, paralelamente, considera el cuerpo de la mujer como «impuro, corrupto, receptáculo de descargas y hemorragias peligrosas para la masculinidad, fuente de contaminación física y espiritual, *instrumento*

del demonio» (1986: 73). En la oposición de estos dos tipos de cuerpo, el patriarcado ha apostado por la tranquilizante imagen de la madre pacífica y servil. La «buena madre» debe amar a sus hijos incondicionalmente y encontrar placer en la maternidad, incluso cuando implique sufrimiento (Donath, 2016). Este ideal es aún transmitido por muchas mujeres celebridades (Lagerwey, 2017), a través de la publicidad y las redes sociales. La invisibilización de las dificultades, las contradicciones o conflictos que pueden surgir en la maternidad fomentan la idea de que la maternidad es algo instintivo, hecho que, desde una perspectiva feminista, ha sido ampliamente discutido (Tubert, 1996; Iribarne, 2010; Herrero Curiel, 2021).

Los discursos en torno a la representación social de la maternidad conllevan ideas predeterminadas que no encajan con la experiencia real de las mujeres (Herrero Curiel, 2021). En los últimos años, iniciativas como el *Club de Malasmadres*, creado en 2014 para cuestionar la imagen idealizada de la maternidad, junto con la irrupción de la cuarta ola feminista en España en 2018 (Aguilar Barriga, 2020), han promovido la imagen de la madre imperfecta. Esta representación ha sido analizada en la ficción audiovisual por teóricas como Charo Lacalle (2021), Anna Lucia Natale (2020) y Rebecca Feasey (2017). Las obras cinematográficas también han elaborado alternativas del modelo de la buena madre en narraciones donde la acción beligerante de las protagonistas transmuta los atributos de la maternidad tradicional: Sigourney Weaver en *Alien: el octavo pasajero* (Alien, Ridley Scott, 1979), *Aliens: El regreso* (Aliens, James Cameron, 1986), *Alien* (David Fincher, 1992) y *Alien: Resurrección* (Alien Resurrection, Jean-Pierre Jeunet, 1997), Uma Thurman en *Kill Bill. Volumen 1* (Kill Bill: Volume 1, Quentin Tarantino, 2003) y *Kill Bill. Volumen 2* (Kill Bill: Volume 2, Quentin Tarantino, 2004), o Agathe Rousselle en *Titane* (Julia Ducournau, 2021) son conocidos ejemplos contemporáneos de una maternidad que busca ofrecer nuevas imágenes del arquetipo de la madre. En la misma

dirección, Najwa Nimri complejiza y amplía esta figuración en un contexto en principio más realista, lejos de los relatos de ciencia ficción de Weaver, Thurman o Rousselle, apostando por una maternidad ambivalente. Nos interesa particularmente analizar cómo los personajes de Nimri enlazan los atributos de la buena madre con los de la mala madre criminal, negándose a reproducir únicamente los atributos de las maternidades «sacrificadas» o de las «demonizadas» (Walters y Harrison, 2014)⁴. Es en esta actitud de resistencia a los atributos tradicionales y polarizados que la actriz proyecta en algunos instantes «nuevas» imágenes de maternidad. Pero, como indica Andrea Soto Calderón (2023: 74), las imágenes de resistencia no son fáciles de fijar, son «resbaladizas» y necesitan ser «acogidas en su provisionalidad». En este sentido, nos centraremos en aquellas imágenes que Nimri propone cuando enlaza los atributos de la «buena» y la «mala madre», en los momentos que se sitúa en una posición liminar, en los momentos intersticiales que «señalan lo que está “entre” lo que no es ni “lo uno” ni “lo otro”, sino que se encuentra en medio, es intermediario, mensajero, intermezzo» (Deleuze, 2008: 155). Es en estas imágenes intersticiales, entre la maternidad institucional y la posibilidad de nuevas subjetividades, que los personajes de la actriz visibilizan una subjetividad «múltiple y contradictoria», en la conocida expresión de Teresa de Lauretis (1993: 97). Desde esta posición de multiplicidad, los personajes maternos de Najwa Nimri ocupan «espacios a los márgenes de los discursos dominantes, espacios sociales enclavados en los intersticios de las instituciones, en las fisuras y grietas de los aparatos de poder-saber» (De Lauretis, 2000: 62). Los personajes de Nimri se sitúan, pues, en un lugar de enunciación que tiene dos caras y que se encuentra, como sugería Hélène Cixous (1995), entre la destrucción —propia de la revolución— y su capacidad de construcción.

En primera instancia, se observará cómo los personajes de Nimri rechazan los atributos de la «buena madre» (Palomar Vereja, 2004); en segunda,

detectaremos la ambivalencia de sus personajes maternos que se sitúan en una posición liminar, entre la buena y la mala madre; en tercera instancia, se descubrirá que Nimri extrema los atributos más significativos de la buena madre evocando el carácter violento de la maternidad institucional; y en cuarta instancia, se revelará cómo la actitud de resistencia de los papeles maternos de Nimri *contagia* los otros cuerpos que la rodean, visualizando una subjetividad que se expande y se resiste al logos hegemónico y patriarcal. En cada epígrafe se estudiarán los «signos de actuación» en relación con su manera irónica de interpretar el texto, aquellos que refuerzan la composición de una maternidad no normativa. El objetivo final es detectar cómo los comportamientos de resistencia a la maternidad institucional de los personajes interpretados por la actriz contribuyen a los «procesos de subjetivación» (Rancière, 2006: 21) de sus protagonistas, proyectando, en determinados momentos, alternativas imágenes de maternidad.

RESISTENCIAS A LA MATERNIDAD INSTITUCIONAL

Uno de los instantes paradigmáticos de resistencia a la maternidad institucional se encuentra en el primer episodio de la cuarta temporada de *Vis a Vis*, cuando Zulema, la protagonista encarnada por Nimri, confiesa al policía que la lleva a la prisión que no podría soportar la vida de una madre burguesa: «No quiero un trabajo con doce mensualidades y dos pagas extras. Un perro con chip, dos hijos, la parejita, una hipoteca a treinta y ocho años, vacaciones en agosto y atasco camino de la playa. No quiero vermut los domingos y un polvo a la semana. Yo amo la vida de verdad». Entre las distintas acciones que describe, no «querer un polvo a la semana» significa que Zulema necesita tener una actividad sexual no restrictiva, rechazando una maternidad institucionalizada en la que, como sostiene Rich (1986), se acostumbra a sacrificar el deseo, o bien se lleva a cabo el acto sexual

para satisfacer al marido. La máxima de Rich es detectada por Kaplan (1998: 104) en el cine clásico de Hollywood, donde, según la autora, la inexistencia de sexualidad en los personajes maternos responde a la necesidad de ofrecer una figuración femenina que no sea amenazante para el hombre. Pero en el cine contemporáneo, donde normalmente las madres violentas se presentan como figuraciones peligrosas para sus némesis masculinas, el arquetipo cinematográfico ha sufrido en este aspecto una transmutación en la que Nimri —y también las mencionadas Weaver, Thurman o Rousselle— no teme visualizar su deseo sexual.

Nimri se resiste también a la maternidad institucional reapropiándose de algunos de sus gestos. Douglas y Michaels (2004), en su estudio sobre el mito de la maternidad contemporánea, detectan que se espera que las madres exhiban una sonrisa de satisfacción para demostrar su incuestionable felicidad. En una entrevista con *Fotogramas* (Silvestre, 2022), Nimri declaraba que su personaje protagonista en *Sagrada familia* era «una mujer que parece una mujer convencional, con una sonrisa», identificando que el gesto facial la ayudaba a «performar» la maternidad afectuosa y cariñosa que debía interpretar. La actriz confiesa que practicaba para el papel cuando salía con sus amigos: «Bajaba a la cafetería e intentaba fingir con mis amigos y mi novio, y pedía las cosas con una sonrisa desde lo amable, y todo el mundo me decía: ¿qué te pasa friki?» (Revista ¡Hola!, 2022). Nimri revela, así, ser consciente del carácter artificial de algunos gestos de la maternidad institucional y se autoimpone una sonrisa para simular que es una buena madre en el papel de madre criminal en *Sagrada familia*. En una escena muy significativa del primer episodio, la protagonista se encuentra charlando con otras madres en el parque y, en el momento que le preguntan cuándo va a celebrar el cumpleaños de su bebé, contesta sin pensar en su papel de buena madre: «Pero si ni se va a enterar». Rápidamente, sonríe para ocultar su desatino. Más tarde, cuando acabe preparando

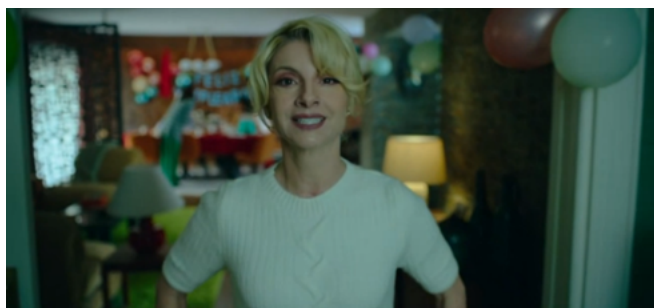


Imagen 1. Sonrisa forzada de «buena madre» en la serie *Sagrada familia*

la fiesta del primer aniversario de su hijo, el gesto de la sonrisa falsa será performado repetidamente a lo largo de la escena (imagen 1).

La sonrisa forzada actúa como un elemento de reflexividad irónica, exponiendo su falsedad al espectador. Como afirma Schoentjes (2001: 200), «la ironía aparenta tomarse en serio lo que no aprecia; penetra en el espíritu del juego ajeno para demostrar que sus reglas son estúpidas o perversas». En efecto, Nimri juega con la sonrisa de la maternidad institucional para señalar críticamente su artificialidad y revelar la absurdidad de una tradición patriarcal que ha normalizado que las madres se presenten siempre afables y risueñas.

LA AMBIVALENCIA COMO RESISTENCIA

El arquetipo de la «buena madre» es definido por Palomar Vereá (2004: 16) como un arquetipo emocional y angelical, dotado de «paciencia, tolerancia, capacidad de consuelo, capacidad de sanar, de cuidar, de atender, de escuchar, de proteger, de sacrificarse». Nimri demuestra conocer estos atributos de la maternidad institucional, pero, a menudo, los performa al lado de expresiones o gestos contrarios. Por ejemplo, en una escena del quinto episodio de la cuarta temporada de *Vis a Vis*, Zulema se critica a sí misma afirmando que es «una madre de mierda», pero, paralelamente, sostiene emocionada al bebé de su amiga Saray (Alba Flores) y lo mira con dulzura (imagen 2). La escena es irónica porque es ambigua (Hutcheon, 2005). Sin embargo, es interesante observar que esta ambivalencia no se da de manera tan polarizada como podría parecer; como hemos apuntado en el anterior epígrafe, la sonrisa maternal es a menudo performada por Nimri con conciencia de ser un gesto irónico y artificial. Por ello, en la ternura del gesto facial de la protagonista podría sospecharse su falsedad o artificialidad. Pero es aún más significativo que Zulema se identifique

Imagen 2. Zulema mira con dulzura al bebé, después de confesar que es «una madre de mierda» en la serie *Vis a Vis*



como «una madre de mierda» e inmediatamente después se ofrezca al espectador en una imagen maternal: mediante la contradicción —rasgo recurrente en las múltiples definiciones del término ironía (Schoentjes, 2001: 98-99)— Nimri juega con las oposiciones para resistirse a un maniqueísmo tradicional, generando una diáfana ironía sobre la definición unívoca de la maternidad.

De manera similar, en el anterior episodio, en una escena en la que la protagonista tiene que simular que su hija Fátima (Georgina Amorós) no le importa, Zulema aúna también su naturaleza ambivalente: tapándose parcialmente el rostro con la mano para ocultar sus lágrimas que delatan su sacrificio maternal, pronuncia con severidad a su hija: «No quiero que me sonrías, no quiero ni oler-te». El contraste de la dureza de sus palabras con su explosión lacrimal demuestra que Nimri es capaz de unificar la mala madre con la madre sacrificial. A continuación, la actriz da un *toque* irónico a la escena añadiendo un abrupto y burlón: «Levanta tu culo de ahí». En la aparente incongruencia de sintetizar el tono cómico con el melodramático, pero sin devaluar su gesto sacrificial, Nimri utiliza la ironía para darle a la situación «un sentido propio». Bruzos Moro (2009: 49) define la ironía como una «enunciación polifónica» que posibilita que los sentidos opuestos dialoguen entre ellos, generando un discurso «no habitual» que en el caso de los personajes de Nimri se resiste a ofrecer una imagen unívoca de la maternidad.

De forma igualmente ambivalente, el personaje que encarna Nimri se sirve de los atributos afectuosos de la maternidad para sonsacar información a Río, el joven que ha detenido, en el segundo episodio de la tercera temporada de *La casa de papel*. Mientras Alicia protege con una mano su barriga de embarazada, anima a su preso —visiblemente torturado— a acercar su cabeza para escuchar las patadas del bebé. Alicia permite que el joven se olvide momentáneamente de su dolor: Río sonríe y acaricia el vientre con delicadeza, emocionado de la íntima calidez de la situación (imagen 3). A conti-



Imagen 3. Alicia utilizando su vientre materno para hacer hablar a su preso en la serie *La casa de papel*

nuación, Alicia retoma el interrogatorio y ante el silencio del muchacho le hace inhalar una sustancia para adormecerlo mientras exclama en tono irónico: «Y venga, otro viaje a los caballitos». La contención interpretativa de Nimri permite que pase de la afectividad a la violencia sin cambiar el registro de su voz: siempre sereno y maternal; aúna la calidez con el horror. Así, su voz «ostenta» (Naremore, 1990) de forma deliberada un sutil tono de burla sobre su propio método de tortura. El tono irónico de Nimri aparece como si su voz burlona advirtiera el «exceso» figurativo de la imagen. Un vientre materno como arma torturadora es, sin lugar a dudas, una imagen que crea un nuevo significado. En este sentido, se trata de una imagen de resistencia; como afirma Soto Calderón, en la estela de Michel Foucault (2007), «la resistencia no es reactiva ni negativa, es un proceso de creación y de transformación permanente [...]. La resistencia es inventiva» (2023: 65). En consecuencia, en la *transformación* del claustro materno en artefacto de tortura se *altera* el significado benéfico del vientre embarazado, ofreciendo una nueva imagen de maternidad.

EN LA TRANSFORMACIÓN DEL CLAUSTRO MATERNO EN ARTEFACTO DE TORTURA SE ALTERA EL SIGNIFICADO BENÉFICO DEL VIENTRE EMBARAZADO, OFRECIENDO UNA NUEVA IMAGEN DE MATERNIDAD

LA VIOLENCIA DE LA MATERNIDAD INSTITUCIONAL

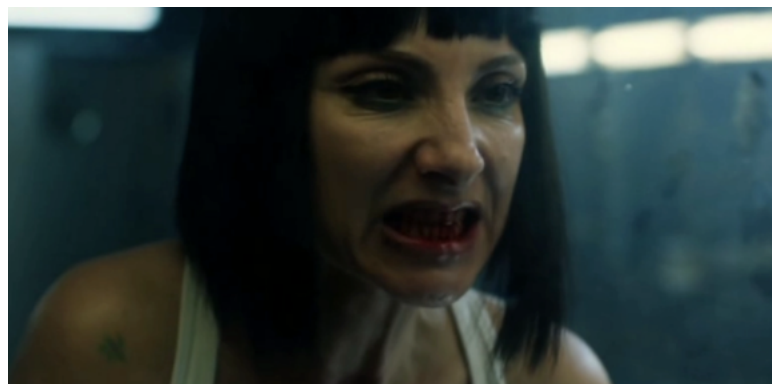
En el estudio de Carl Gustav Jung (1994) sobre el arquetipo de la madre, el psicólogo ya identificó el carácter dual de este patrón universal, considerando la coexistencia de una madre buena y una madre terrible. Según Jung (1994: 76), la madre terrible ha sido representada como una figura destructiva y amenazante, altamente violenta, capaz de transgredir límites e incluso desatar caos en una sociedad organizada. Frente a este poder beligerante femenino, la maternidad institucional ha canalizado esta violencia, fortaleciendo el instinto protector hacia los hijos y ensalzando la furia femenina cuando las mujeres reaccionan agresivamente para defender a sus criaturas. Como resalta Elizabeth Badinter (1981), el instinto maternal no necesariamente está presente en todas las madres, sino que está influido por una construcción social e histórica. De esta manera, al limitar esta fuerza maternal, se «controla» el cuerpo de las madres (Rich, 1986), evitando que desafíen el sistema patriarcal.

En el cine, la figura de la madre sobreprotectora que recurre a la violencia para proteger a sus hijos es frecuente tanto en el melodrama como en el género de terror (Arnold, 2013). En estos contextos, la beligerancia materna a menudo emerge como consecuencia de los dictados de la maternidad institucional, habitualmente regida por instancias patriarcales. En las series interpretadas por Najwa Nimri, esta representación masculina se encarna, por ejemplo, en *Vis a Vis*, a través del personaje de Sandoval (Ramiro Blas), director de la prisión; en el investigador privado de *Sagrada familia*; y en el coronel Tamayo de *La casa de papel*. En los tres casos, estas figuras intentan someter el poder de las protagonistas, atándolas a sus responsabilidades maternas.

En el capítulo cuatro de la cuarta temporada de *Vis a Vis*, se visualiza de manera diáfana cómo Sandoval intenta debilitar la fortaleza femenina

de Zulema maltratando a Fátima, la hija de la protagonista, que se encuentra encarcelada en la misma prisión. Se trata de la escena donde otra presa, Goya (Itziar Castro), instigada por Sandoval, agrede a Fátima en el baño comunitario, en presencia de su madre. La secuencia resulta especialmente relevante, ya que Zulema, por un lado, demuestra ser consciente de la estrategia masculina y, por ello, necesita resistir el supuesto instinto maternal que favorece los intereses de Sandoval; por otro lado, evidencia que posee el deseo de protección que el patriarcado instiga. La escena comienza con la protagonista lavándose los dientes frente a un gran espejo. Poco después, Fátima entra en el mismo espacio y es inmediatamente insultada y humillada por Goya. Zulema observa la escena silenciosamente a través del espejo, mientras continúa cepillándose los dientes. Cuando Goya exige a Fátima que la masturbe, Zulema deja entrever un destello de dolor materno, que esconde rápidamente para simular indiferencia ante la vejación. La rabia contenida de la protagonista reafirma la presencia de su instinto maternal y, al mismo tiempo, revela la violencia inherente a este. Zulema intensifica el cepillado de sus dientes, endureciendo la expresión de su rostro hasta que escupe la sangre que ha provocado en sus encías. Su rostro, duplicado en el espejo, evoca la imagen de un animal devorador, mostrando los dientes manchados de sangre (imagen 4).

Imagen 4. Zulema evocando a una figura animalizada en la serie *Vis a Vis*



Es evidente que la furia femenina de la protagonista surge como resultado de la estrategia de Sandoval, quien ha logrado redirigir la violencia insumisa de Zulema hacia un instinto protector familiar. Esto evidencia, de manera indiscutible, que el instinto maternal aflora en la naturaleza de la protagonista. Sin embargo, en la exacerbación de su movimiento violento contra sus encías y en la conversión de su rostro en una figura animalizada, la actriz ironiza sobre la violencia inherente al instinto maternal. A través de la exageración de su gestualidad facial, Zulema parodia el instinto violento de la maternidad tradicional, resistiéndose a la maternidad institucional.

LA RESISTENCIA COMO PROCESO DE SUBJETIVACIÓN

Es indiscutible que una de las escenas más significativas de maternidad es el momento del parto, instante que la maternidad institucional ha medicalizado (Rich, 1986; Vivas, 2019; Crespi y Asensio, 2022), sin poner atención a las expresiones reflexivas, emotivas y espontáneas de las parturientas. En este sentido, en el tercer episodio de la quinta temporada de *La casa de papel*, es clave estudiar la escena en la que el personaje protagonista que encarna Nimri da a luz a su hija. Alicia, momentos antes de romper aguas, se muestra activa, organizando su estrategia violenta contra sus superiores y parte de la banda criminal que se encuentra encerrada en el Banco de España. La protagonista demuestra que el embarazo no la afecta profesionalmente y, en la misma dirección, repudia la vulnerabilidad que podría suponerle la preñez. De esta forma, el personaje reproduce una actitud que, en primera instancia, podría corresponderse a la de un sujeto autónomo neoliberal (McGee, 2005). En cambio, su comportamiento excitado, extremadamente expresivo —que tendrá su punto más álgido en el momento que inicie la expulsión de su criatura—, es el preámbulo de un parto consciente que

ALICIA DESAFÍA A LA MATERNIDAD INSTITUCIONAL QUE HA CONTROLADO DURANTE SIGLOS LOS CUERPOS DE LAS MADRES, MEDICALIZANDO Y MASCULINIZANDO EL PARTO, MENOSPRECIANDO LOS DISCURSOS DE LAS PARTURIENTAS

la protagonista terminará por compartir con los otros personajes que la rodean.

Alicia ha conseguido atrapar al cabecilla de la banda criminal, El Profesor (Sergio Marquina), al que ha atado e inmovilizado junto a dos de sus colaboradores. En la permanente excitación de la protagonista, Nimri acentúa su tono irónico y burlón cuando se dirige a El Profesor: «Tu público te va a hacer la ola, tu novia, la PowerRanger de pacotilla, el osito de los Balcanes, el Niño de la Tumba [...] esa gente por la que estás dispuesto a morir [...] están muertos». Aun sarcástica, su voz es serena y melosa, la misma que utilizaba para torturar a Río. En este instante, Alicia resalta la cualidad burlona, pero sombría, que Jankelevitch (1982: 115) atribuye a la ironía, capaz de «congelar» la risa. El Profesor, perplejo de la hiperactividad de Alicia, le advierte que su parto es inminente, pero ella sigue obcecada en celebrar su estrategia, intentando minimizar los planes de la banda de El Profesor. Poco después, la protagonista rompe aguas. En este instante, su némesis masculina le asegura que si lo desata la ayudará a parir. Pero Alicia se mantiene firme, consolidando su decisión de dar a luz sola: «Sola, como parió mi abuela y como cientos de mujeres a lo largo de la historia». Mediante la evocada genealogía femenina, Alicia desafía a la maternidad institucional que ha controlado durante siglos los cuerpos de las madres, medicalizando y masculinizando el parto, menospreciando los discursos de las parturientas.

A continuación, Alicia se echa en un colchón mientras proclama un sarcástico «¡Bienvenidos al

espectáculo de la vida!», augurando un proceso crudo y carnal que se sitúa lejos del falso imaginario romántico del parto. La protagonista prepara un extensor para el móvil con el objetivo de controlar su parto. Los dolores empiezan a ser insoportables y El Profesor le constata que no puede tomar nada porque pondría en riesgo al bebé. Alicia grita —alargando las sílabas de cada palabra de la expresión “¡No me jodas!”— en un tono irónico que transforma el alarido en una protesta cómica. Poco después, la protagonista menosprecia —en tono siempre burlón— los métodos institucionales para parir y con la voz alterada por las contracciones exclama: «Este niño adora el riesgo, hijo de puta».

El alumbramiento sucede en un montaje alterno que combina las imágenes de Alicia sufriendo contracciones, gritando y sudando, con escenas de violencia en las que se muestra el asalto del ejército al Banco de España para atrapar los miembros restantes de la banda de El Profesor. La clara asociación de su parto a la estrategia beligerante de la institución militar se refuerza cuando la protagonista anuncia su parto irónicamente como «el plan parir». Sin embargo, de manera inesperada, Alicia accede a desatar a sus presos para que le ayuden en el parto. Los tres hombres colaboran solícitos en el inminente alumbramiento hasta que El Profesor saca la niña con sus manos y su rostro emocionado es tan celebrativo como el de la madre. Esta escena climática no deja de ser un acto compartido de resistencia a la institución. Ana Corbalán (2023) considera que Alicia, al dejarse ayudar, se somete a la



Imagen 5. La convivencia de cuerpos enfrentados en el parto de *La casa de papel*

masculinidad. No obstante, defendemos que la secuencia no pone en segundo plano a la protagonista, sino que Alicia toma posesión en este instante del centro de la escena: en la participación colectiva del parto se visualiza que todos colaboran en la lógica no convencional y de resistencia de la protagonista. Andrea Soto Calderón (2023: 59) defiende que la resistencia puede entenderse como una forma de *contagio* entre cuerpos que, aunque no se reconozcan, configuran un nuevo mundo de sentido, abriendo *la posibilidad de alterar* los discursos dominantes. Por ello, en esta secuencia insólita, Alicia visualiza un «proceso de subjetivación» (Rancière, 2006: 21) en el que se evidencia que la protagonista necesita del *otro* para dejar ver la potencia de su subjetividad. Juntos en el mismo plano (imagen 5), unidos como enemigos, «desnaturalizan» su vínculo con el poder, creando una nueva configuración afectiva entre ellos que los fortalece para seguir enfrentados a lo institucional. No es casual que esta secuencia tenga lugar en un espacio de tránsito, un almacén abandonado que El Profesor ha escogido para esconderse. En este no lugar social, Alicia se encuentra en una situación ambigua y liminar: deviene la madre de una niña —con el nombre significativamente triunfante de Victoria— en compañía de sus adversarios, augurando no solo que no experimentará una maternidad institucional, sino que abandonará su rol de policía, alejándose del poder corrupto patriarcal al que pertenecía.

**EN LA PARTICIPACIÓN COLECTIVA
DEL PARTO SE VISUALIZA QUE
TODOS COLABORAN EN LA
LÓGICA NO CONVENCIONAL Y DE
RESISTENCIA DE LA PROTAGONISTA**

CONCLUSIÓN

Nimri confesó haber pasado siete años viendo únicamente series y afirmó que la interpretación «está ahora mismo en televisión» (García, 2015); también reveló que en las ficciones seriales «tienes mucho tiempo de probar cositas, se aprende mucho» (Pérez, 2024). En varias declaraciones, ha demostrado ser consciente de que sus personajes seriales poseen un humor rompedor (Céspedes, 2018; Aldaz, 2020; Reyes, 2022). Es evidente que Najwa Nimri ha logrado construir personajes que se relacionan entre ellos a través de un tono irónico y burlón, habitualmente desafiante. La cuenta de TikTok de Netflix España publicó un vídeo, titulado *De la cárcel se sale, que se lo pregunten a Zulema* (Netflix España, 2024), en el que aprovechaba la forma disruptiva de hablar y actuar de la actriz para sugerir que el personaje de su última serie, *Respira* (Carlos Montero, Netflix: 2024) —donde interpreta a la presidenta de la Generalitat Valenciana— no es tan diferente de los que encarna en las tres series analizadas en este artículo. El montaje crea una narrativa que explota su característica ironía, dando la sensación de que todas las protagonistas que interpreta Nimri son variaciones de un mismo personaje en diferentes momentos de su vida. Del mismo modo, las imágenes de resistencia a la maternidad institucional analizadas en este artículo se conectan entre sí, ya que emergen de una misma subjetividad que busca transformar las representaciones tradicionales de la maternidad. A través de recursos expresivos como la sonrisa forzada que simula una supuesta felicidad maternal, el vientre embarazado convertido en un instrumento de tortura, la mascarada de un rostro que parodia la violencia inherente al instinto maternal o la experiencia del parto reinterpretada como un acto de celebración no normativa, Nimri encarna a madres transgresoras que desafían los roles tradicionales asociados a la maternidad institucional, proyectando, con ello, nuevas imágenes de la maternidad.

NOTAS

- * Este trabajo ha sido financiado por el proyecto I+D «Producción de nuevas subjetividades en los personajes femeninos y las actrices: el cine español del final de la dictadura a la post-transición (1975-1992)», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (REF: ID2021-124377NB-I00), con el apoyo del MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y del FEDER, UE.
- 1 A pesar de su éxito, apenas hay publicaciones que estudien a Najwa Nimri, a excepción de un capítulo sobre su trabajo con Calparsoro al inicio de su carrera (Davies, 2009).
- 2 Incluso en la situación en la que golpeó la cámara de un reportero que insistía para que respondiera a sus preguntas («Najwa Nimri pierde», 2021) es inevitable relacionar la reacción violenta de la actriz con la de sus personajes de ficción.
- 3 A la pregunta de si es una sargento como madre, Nimri respondió: «Más que sargento, le viene bien y a él le gusta» (Diéguez, 2016). De la misma manera, declara que a su hijo le gustan sus series —que no sus películas— y le dice que es «la puta ama» (Diéguez, 2019).
- 4 Las citas originales en inglés han sido traducidas al español por parte de las autoras del presente artículo.

REFERENCIAS

- Aguilar Barriga, N. (2020). Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola. *FEMERIS. Revista multidisciplinar de estudios de género*, 5(2), 121-146. <https://doi.org/10.20318/femeris.2020.5387>
- Aldaz, C. (2020, 9 de mayo). Najwa Nimri, la mujer que podría acabar con el Profesor. *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/yodona/lifestyle/2020/05/09/5ea6a98c21efa0597b8b45e1.html>
- Arnold, S. (2013). *Maternal Horror Film: Melodrama and Motherhood*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Aumont, J., Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Badinter, E. (1981). *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona: Paidós-Pomare.

- Bianchi, M. (2024, 11 de agosto). Najwa Nimri: «Lo peor que pueden decir de mí es que soy supermaja». *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/eps/2024-08-11/najwa-nimri-lo-peor-que-pueden-decir-de-mi-es-que-soy-supermaja.html>
- Booth, W. C. (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Bruzos Moro, A. (2009). La polifonía. En L. Ruiz Gurillo y X. A. Padilla García (eds.), *Dime cómo ironizas y te diré quién eres: Una aproximación pragmática a la ironía* (pp. 45-64). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Céspedes, R. (2018, 12 de noviembre). Najwa Nimri: «La gente más payasa en la vida real somos los que más drama hacemos». *Vis-À-Vis*. Recuperado de <https://revistavisavis.com/najwa-nimri-la-gente-mas-payasa-en-la-vida-real-somos-los-que-mas-drama-hacemos/>
- Cixous, H. (1995). *La risa de la Medusa*. Barcelona: Anthropos.
- Corbalán, A. (2023). The Professor is In. A Critical Approach to Money Heist's Sexism. En J. González del Pozo y X. Pereira Boán (eds.), *Netflix' Spain: Critical Perspectives* (pp. 192-209). Londres: Routledge.
- Crespi i Asensio, E. (2022). *Sortir de mare. Gestar, parir, criar des del feminisme i la diversitat*. Barcelona: Rosa dels Vents.
- Davies, A. (2009). *Daniel Calparsoro*. Manchester: Manchester University Press.
- De Lauretis, T. (1993). Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica. En M. C. Cangiameo y L. DuBois (comps.), *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feministas en las ciencias sociales* (pp. 73-113). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
- Deleuze, G. (2008). *Dos regímenes de locos*. Valencia: Pre-textos.
- Diéguez, A. (2016, 7 de junio). Najwa Nimri: «Mi familia es la única cristiana de Jordania». *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/loc/2016/06/07/5755a-8f4468aeb1e438b4634.html>
- Diéguez, A. (2019, 20 de febrero). Najwa Nimri: «Nunca he ido a terapia, pero, sinceramente, creo que la necesito». *El Mundo*. Recuperado de <https://www.elmundo.es/loc/famosos/2019/02/20/5c6c4f0721efa08e1a8b45bb.html>
- Donath, O. (2016). *Madres arrepentidas*. Barcelona: Reservoir Books.
- Douglas, S., Michaels, M. W. (2004). *The Mommy Myth: The Idealization of Motherhood and How It Has Undermined Women*. Nueva York: Free Press.
- Ducrot, O. (1986). *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.
- Ducrot, O. (1990). *Polifonía y argumentación*. Cali: Universidad del Valle.
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.
- Feasey, R. (2017). Good, Bad or Just Good Enough: Representations of Motherhood and the Maternal Role on the Small Screen. *Studies in the Maternal*, 9(1), 1-31. <https://doi.org/10.16995/sim.234>
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- Frye, N. (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Avila.
- García, C. (2015, 3 de mayo). Najwa Nimri: «Mi personaje es moralmente inaceptable». *La Razón*. Recuperado de <https://www.larazon.es/sociedad/comunicacion/najwa-nimri-mi-personaje-es-moralmente-inaceptable-MX9617934/>
- Hansen, M. (1986). Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship. *Cinema Journal*, 25(4), 6-32. <https://doi.org/10.2307/1225080>
- Herrero Curiel, E. (2021). Maternidad en tiempos de Instagram. En P. Carrera y C. Ciller (eds.), *Maternidades. Políticas de la representación* (pp. 153-173). Madrid: Cátedra.
- Hutcheon, L. (1992). The Complex Functions of Irony. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16(2), 219-234. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/27762900>
- Hutcheon, L. (2005). *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Londres: Routledge.
- Iribarne González, M. D. L. M. (2010). Discursos sobre la maternidad científica. Una perspectiva crítica. *Investigaciones feministas*, 1, 193-212. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/INFE1010110193A>
- Jankelevitch, V. (1982). *La ironía*. Barcelona: Taurus.
- Jung, C. G. (1994). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.

- Kaplan, E. A. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
- Kreuz, R. (2020). *Irony and sarcasm*. Cambridge: The MIT Press.
- Lacalle, C. (2021). Maternidades imposibles en el thriller *Néboa* (2020). En P. Carrera y C. Ciller (eds.), *Maternidades. Políticas de la representación* (pp. 45-64). Madrid: Cátedra.
- Lagerwey, J. (2017). *Postfeminist Celebrity and Motherhood*. Nueva York: Routledge.
- McGee, M. (2005). *Self-Help, Inc.: Makeover Culture in American Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Nacache, J. (2003). *L'acteur de cinéma*. París: Nathan.
- Najwa Nimri pierde los nervios y agrade a un periodista tras la gala de los premios Goya (2021, 8 de marzo). *El Español*. Recuperado de https://www.elespanol.com/corazon/famosos/20210308/najwa-nimri-pierde-nervios-periodista-premios-goya/564444639_0.html
- Naremore, J. (1990). *Acting in the cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Natale, A. L. (2020). Non solo madri. La maternità nella fiction televisiva. En M. Buonanno y F. Faccioli (eds.), *Genere e Media: Non Solo immagini. Soggetti, Politiche, Rappresentazioni* (pp. 177-198). Milán: Franco Angeli.
- Netflix España [@netflixes] (2024, 9 de julio). *De la cárcel se sale, que se lo pregunten a Zulema. #Respira* [Video] TikTok. Recuperado de <https://www.tiktok.com/@netflixes/video/7411592446313778464>
- Palomar Vereá, C. (2004). «Malas madres»: la construcción social de la maternidad. *Debate Feminista*, 30, 12-34. Recuperado de https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/article/view/1046
- Pérez, L. (2024). Najwa Nimri. La mujer del futuro. *Fotogramas*, 77(2171), 46-49.
- Rancière, J. (2006). *Política, policía, democracia*. Santiago: LOM Ediciones.
- Revista ¡Hola! [@revista_hola] (2022, 19 de diciembre). *Najwa Nimri nos habla sobre la segunda temporada de Sagrada familia y sobre cómo se prepara los personajes. #sagradafamilianetflix #netflix* [Video] TikTok. Recuperado de https://www.tiktok.com/@revista_hola/video/7177842035125144838?q=netflix%20sagrada%20familia&t=1683800551247
- Reyes, J. (2022, 4 de noviembre). Najwa Nimri: «Me suelo quedar con las taras de los personajes, aunque se me van los superpoderes». *La Razón*. Recuperado de <https://www.larazon.es/lifestyle/20221104/sphpun-756nhwdi4n7no57d2gaa.html>
- Rich, A. (1986). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Cátedra.
- Schoentjes, P. (2001). *Poétique de l'ironie*. París: Editions du Seuil.
- Silvestre, J. (2022, 25 de febrero). Najwa Nimri: «Sagrada Familia» es un experimento maravilloso [archivo de video]. *Fotogramas*. Recuperado de <https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a39218623/najwa-nimri-sagrada-familia-serie-netflix-entrevista/>
- Soto Calderón, A. (2023). *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Tubert, S. (1996). *Figuras de la madre*. Madrid: Cátedra.
- Vivas, E. (2019). *Mama desobedient: una mirada feminista a la maternitat*. Barcelona: Ara Llibres.
- Walters, S. D., Harrison, L. (2014). Not Ready to Make Nice: Aberrant mothers in contemporary culture. *Feminist Media Studies*, 14(1), 38-55. <https://doi.org/10.1080/14680777.2012.742919>
- Wojcik, P. R. (2004) (ed.), *Movie Acting. The Film Reader*. Nueva York/Londres: Routledge.

RESISTENCIAS A LA MATERNIDAD INSTITUCIONAL: NAJWA NIMRI EN LA FICCIÓN SERIAL ESPAÑOLA

Resumen

El objetivo principal de este estudio es analizar algunas de las imágenes de resistencia a la maternidad institucional que los personajes criminales de Najwa Nimri generan en los papeles de madres violentas de las series españolas *Vis a Vis*, *La casa de papel* y *Sagrada familia*. Aunque Nimri consigue «romper» con el arquetipo de la madre tradicional, parte, sin embargo, de los atributos de la «buena madre», transmutando algunos de sus valores y revelando el carácter violento de la maternidad institucional. Desde los *star studies*, las aportaciones filosóficas sobre la noción de resistencia —de Michel Foucault a Andrea Soto Calderón— y los discursos feministas de Adrienne Rich o Hélène Cixous, estudiaremos los momentos en los que Nimri se sitúa en los espacios liminales entre la buena y la mala madre, entre la tradición y la proyección de una maternidad no normativa. Es en estos espacios de resistencia donde la actriz exacerba uno de «sus signos de actuación»: el matiz irónico que corporal y/o oralmente inserta en sus ficciones audiovisuales. Esta impostación interpretativa subraya la actitud de resistencia de sus personajes, revelando la posibilidad de una subjetividad femenina capaz de proyectar «nuevas» imágenes de maternidad.

Palabras clave

Najwa Nimri; Actrices; Maternidad institucional; Imágenes de resistencia; Gestualidad no normativa; Ironía; Star studies.

Autor/a

Laia Puig-Fontrodona (Blanes, 1996) es graduada en Cine y Audiovisuales por la ESCAC y cursó el Máster de Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneo en la Universitat Pompeu Fabra, donde actualmente es investigadora predoctoral en el Departamento de Comunicación con un contrato PIPF. En su tesis doctoral investiga la representación de la maternidad en la ficción española contemporánea a través de sus actrices, desde los *star studies* y los *motherhood studies*. Paralelamente, colabora en los proyectos de investigación «Fútbol y cultura visual en el Franquismo» y «Producción de nuevas subjetividades en los personajes femeninos y las actrices», financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Contacto: laia.puig@upf.edu.

RESISTANCES TO INSTITUTIONAL MOTHERHOOD: NAJWA NIMRI IN SPANISH SERIAL FICTION

Abstract

The main objective of this study is to analyse some of the images of resistance to institutional motherhood offered by Najwa Nimri in her portrayals of violent, criminal mothers in three Spanish television series: *Locked Up*, *Money Heist* and *Holy Family*. Although she manages to “break away” performatively from the traditional mother archetype, Nimri nonetheless exhibits qualities of the “good mother”, transfiguring some of her values and revealing the inherently violent nature of institutional motherhood. Drawing on *star studies*, philosophical perspectives on the notion of resistance from Michel Foucault to Andrea Soto Calderón, and the feminist discourses of Adrienne Rich and Hélène Cixous, this study focuses on moments where Nimri positions herself in the liminal spaces between the good mother and the bad mother, between tradition and the depiction of a non-normative motherhood. It is in these spaces of resistance that she amplifies one of her “performance signs”: an ironic nuance that she introduces into her characters through her body or her speech. This performative projection underlines the attitude of resistance in Nimri’s characters, revealing the possibility of a female subjectivity capable of projecting “new” images of motherhood.

Key words

Najwa Nimri; Actresses; Institutional motherhood; Images of resistance; Non-normative gestures; Irony; Star studies.

Author

Laia Puig-Fontrodona holds a bachelor’s degree in film and audiovisual media from ESCAC and a master’s degree in contemporary film and audiovisual studies from Universitat Pompeu Fabra, where she is currently a pre-doctoral researcher in the Department of Communication with a PIPF (pre-doctoral fellow) contract. Her doctoral thesis focuses on the representation of motherhood in contemporary Spanish fiction, analyzing Spanish actresses within the frameworks of *star studies* and *motherhood studies*. At the same time, she is also participating in the “Football and Visual Culture under the Franco Regime” and “Production of New Subjectivities in Female Characters and Actresses” research projects, both funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation. Contact: laia.puig@upf.edu.

Núria Bou (Barcelona, 1967) es profesora y directora del Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos en el Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra. Entre sus publicaciones, destacan *La mirada en el temps* (1996), *El tiempo del héroe* (2000), *Plano/contraplano* (2002) o *Diosas y tumbas* (2004). Coordinó, con el Dr. Xavier Pérez, los libros *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos* (2018) y *El deseo femenino en el cine español* (2022). Actualmente, colabora en el proyecto de investigación «Producción de nuevas subjetividades en los personajes femeninos y las actrices», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Contacto: nuria.bou@upf.edu.

Referencia de este artículo

Puig-Fontrodona, L., Bou, N. (2025). Resistencias a la maternidad institucional: Najwa Nimri en la ficción serial española. *L'Atalante. Revista de estudis cinematogràfics*, 40, 95-108. <https://doi.org/10.63700/1235>

Núria Bou is a lecturer and director of the master's degree program in contemporary film and audiovisual studies in the Department of Communication at Universitat Pompeu Fabra (UPF). Her publications include: *La mirada en el temps* (1996), *El tiempo del héroe* (2000), *Plano/contraplano* (2002) and *Diosas y tumbas* (2004). With Dr. Xavier Pérez she edited the books *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos* (2018) and *El deseo femenino en el cine español* (2022). She is currently contributing to the research project "Production of New Subjectivities in Female Characters and Actresses" research project funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation. Contact: nuria.bou@upf.edu.

Article reference

Puig-Fontrodona, L., Bou, N. (2025). Resistances to institutional motherhood: Najwa Nimri in Spanish serial fiction. *L'Atalante. Revista de estudis cinematogràfics*, 40, 95-108. <https://doi.org/10.63700/1235>

recibido/received: 26.11.2024 | aceptado/accepted: 16.03.2025

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com