

La reapropiación de los cuerpos de las mujeres en la ficción televisiva. análisis de *Orange is the New Black*

Patricia Martínez García¹; Delicia Aguado-Peláez²

Recibido: febrero 2017 /Evaluado: mayo 2017 /Aceptado: junio 2017

Resumen. Tradicionalmente, la ficción televisiva estereotipa e invisibiliza a las mujeres, con una representación muy ligada a una exhibición como objeto pasivo dedicado al placer masculino. No obstante, la *Tercera Edad Dorada* también posibilita el nacimiento de producciones que cuestionan este modelo androcéntrico normativo, donde se encuentra *Orange is the New Black* (Netflix, 2013). Así, mediante la aplicación del Análisis Crítico del Discurso desde una Perspectiva Feminista se examinarán las alocuciones en torno a la sexualidad y los cuerpos de las mujeres a partir de dos episodios paradigmáticos en este sentido: *A Whole Other Hole* (204) y *Fear, and Other Smells* (308). A partir de este análisis se concluye que la serie dirigida por Jenji Kohan permite una reapropiación de las sexualidades y de los cuerpos de las mujeres a través de una representación femenina diversa y de la quiebra de los silencios que el patriarcado ha impuesto sobre sus realidades.

Palabras clave: Análisis Crítico del Discurso con Perspectiva Feminista (ACDF); Cuerpo() femenino(s); Estudios de Género y Feminismo; *Orange is the New Black*; (Contra)Violencia en la televisión.

[en] Women's bodies reappropriation in television fiction. analysis of *Orange is the New Black*

Abstract. Traditionally, fictional television stereotypes women and it become them invisible because of a representation linked to pleasure of men, only like a passive object. However, the *Third Golden Age of Television* allows spaces to products that break this normative androcentric model, such as *Orange is the New Black* (Netflix, 2013). Thus, this research study the discourses about women sexuality and bodies through a Feminist Critical Discourse Analysis. In particular, it uses two paradigmatic episodes where these topics are dealt: *A Whole Other Hole* (204) and *Fear, and Other Smells* (308). In these sense, Jenji Kohan's drama allows to re-appropriate women's sexualities and bodies through a diverse representation and breaking the patriarchy's silences about female realities.

Keywords: Feminist Critical Discourse Analysis; Female Bodies; Gender Studies and Feminism; *Orange is the New Black*; (Against)Violence in television.

Sumario. 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Análisis. 3.1. Anatomía femenina. 3.2. Fluidos vaginales. 5. Conclusiones. Referencias bibliográficas. Agradecimientos.

Cómo citar: Martínez García, P. (2017): "La reapropiación de los cuerpos de las mujeres en la ficción televisiva. análisis de *Orange is the New Black*", en *Revista de Investigaciones Feministas* 8(2), 401-413.

¹ Universidad del País Vasco
patricia.martinezg@ehu.eus

² Universidad del País Vasco
delicia.aguado@ehu.eus

1. Introducción

Las sociedades occidentales contemporáneas se construyen en la interacción de diferentes sistemas de dominación, como pueden ser el sexo-género, el racismo o el capitalismo. Unos sistemas que se expresan en la omnipresencia del considerado sujeto normativo en las esferas de poder: el hombre blanco, heterosexual, de clase y edad media y otro sinfín de normatividades (Young, 2000), tanto en lo que se refiere a cuestiones materiales, en términos de distribución, como de reconocimiento (Fraser, 1997). Son estas últimas las centrales en este artículo en el que los medios de comunicación y sus productos se ubican como objeto de estudio fundamental para reforzar o subvertir las relaciones de poder.

Los medios se configuran como instituciones del ámbito cultural de extraordinario peso a la hora de elaborar y transmitir ideas que contribuyen a justificar la jerarquía social hacia las mujeres, hacia personas de otras etnias o del colectivo LGTBI (Collins, 2009). Es decir, a través de sus productos se construyen significaciones e ideología que se convierten en hegemónicas excluyendo todas aquellas que no encajen con las mismas, sean por género, raza o sexualidad, entre otras.

De manera que la comprensión de nuestras sociedades pasa por la representación que se hace de mujeres y hombres, así como de otros grupos mediáticos, así como de otros grupos sociales en lo que se puede comprender como campo mediático en términos de Bourdieu (1996). Pues los *media* se constituyen como un inmenso ágora donde se tejen relaciones de poder del que se desprende una violencia simbólica que contribuye a perpetuar e interiorizar las desigualdades. O, en otras palabras, refuerzan una estructura institucional androcentrista que “privilegia los rasgos asociados a la masculinidad, mientras devalúa todo aquello codificado como femenino” (Fraser, 2011: 299).

Consecuencia de ello es que la presencia mediática de las mujeres se rige por la invisibilidad y por la adscripción de lo femenino a lo doméstico como una forma de “aniquilación simbólica” (Menéndez, 2013: 256). Una aniquilación que se configura en torno al énfasis en el binarismo jerárquico que vincula a las mujeres con la naturaleza, la emoción y la domesticidad, justificando su adscripción a lo privado respecto al contrato sexual (Pateman, 1995). En este imaginario social, la masculinidad se asocia a la acción y a la consideración de los hombres como sujetos frente a una feminidad pasiva y objetivada (Mulvey, 2007; Campos y Rodríguez, 2013)³. Algo que se traduce en la búsqueda de belleza (López Pardina, 2015: 66), la “objetualización” de su cuerpo (Cobo, 2015: 13) y la excepcionalidad de la presencia femenina en la narración audiovisual, vinculándolas a lo extraordinario, lo mágico y la maternidad (Aguado Peláez, 2016b).

Son múltiples los productos exportados desde el entramado mediático que sirven a estos fines, pero esta investigación se interesa por el mundo de la ficción televisiva, que se encuentra en una época considerada de auge innovador y tecnológico ya conocida como Tercera Edad Dorada de la Televisión a partir de aquí, TED (Cascajosa 2007). Una etapa que ofrece abundantes ejemplos de producciones de calidad técnica y narrativa pero que, por el contrario, refuerza un modelo social conservador como reacción cultural ante el miedo reavivado durante el 11S (Faludi 2009; Aguado Peláez 2016b).

³ A esta contraposición también contribuye la institucionalización de una sexualidad hegemónica que se materializa en torno a la heterosexualidad obligatoria a partir de la cual se deslegitiman otros cuerpos abyectos sobre los que se ejerce el repudio y la exclusión (Butler, 1993; 2001:).

No obstante, frente a lo dicho, las lógicas del campo mediático como espacio social estructurado abre la puerta a una competición entre dominantes y dominados en una permanente lucha entre el conservadurismo y el cambio (Bourdieu, 1996: 59). O, en términos de Patricia Hill Collins (2009) donde existe opresión también lo hacen resistencias, por lo que tanto en los medios, en general, como en la ficción televisiva, en particular, se pueden encontrar productos que intentan subvertir las lógicas de discriminación⁴. Series como *Game of Thrones* (HBO, 2011-), *Orphan Black* (BBC, 2013-) o *Sense 8* (Netflix, 2015-) ofrecen un espacio ficcional donde las mujeres y otros grupos subalternos ocupan el centro de la trama (Menéndez y Zurián, 2014; Aguado Peláez, 2016a; 2016b). Entre este grupo de producciones, se encuentra también *Orange Is The New Black* —a partir de aquí *OITNB*—.

La presencia de mujeres en la ficción no es novedosa. Ya tenemos ejemplos que fueron pioneros en la representación de la sororidad de las mujeres y de traer a primera plana temáticas irreverentes respecto a lo femenino, como *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012) o *Sex and the City* (HBO, 1998-2004), de las que cabe rescatar su lectura feminista (Fernández, 2006; Menéndez, 2006). Tampoco las narrativas carcelarias y sus vínculos con el lesbianismo son originales, como manifiestan *Women in prison* (Fox, 1987-1988) o la inglesa *Bad Girls* (ITV, 1999-2006).

Pero *OITNB* va más allá. El 11 de julio de 2013 la plataforma Netflix estrena esta comedia dramática basada en el libro autobiográfico de Piper Kerman, en el que relata sus experiencias durante el año que estuvo en presidio. Una producción fundamental en la que se visibilizan mujeres diversas y se entrecruzan identidades en clave no sólo de género, sino también de apariencia física, clase, etnia u orientación sexual. Como afirma Platero: “es una comedia de situación que nos ofrece una oportunidad para hablar no solo de lesbianismo o de sexualidad, sino también del racismo, el clasismo, la injusticia o la situación de las mujeres en las cárceles”. Además, *OITNB* quiebra muchos de los tabúes y silencios que el patriarcado impone sobre los cuerpos y las sexualidades de las mujeres, tanto mediante la presentación de su diversidad, como a través de diálogos irreverentes sobre estas cuestiones.

De manera que esta producción se convierte en importante objeto de estudio para analizar los discursos sobre los cuerpos y las sexualidades de las mujeres en las series de televisión. Y es que esta producción hereda la apuesta por la presencia y sororidad femenina de otros productos televisivos, pero además visibiliza colectivos sociales excluidos tradicionalmente de las esferas de poder y problematiza las existencias de las mujeres alejándose de la representación normativa física, racial y sexual.

2. Metodología

La presente investigación parte de un estudio previo sobre *OITNB* en el que, a partir de un análisis de contenido sobre las tres primeras temporadas de la producción, se

⁴ Usualmente, capitalismo y patriarcado interaccionan como aliados para perpetuar la opresión de las mujeres y otros grupos sociales tradicionalmente excluidos de las esferas de poder. Sin embargo, en ocasiones sus intereses son contradictorios ya que las industrias culturales también empiezan a preocuparse de rescatar, como nichos comerciales, las audiencias de estos colectivos subalternos que se puede traducir en una “perversidad” por disfrazarse de un “modelo supuestamente emancipador” (Menéndez y Zurián, 2014: 60).

pone de manifiesto una narración novedosa sobre la representación de las mujeres utilizando la interseccionalidad como herramienta de análisis. Desde esta perspectiva se obtiene que este producto apuesta por la visibilización de colectivos sociales, la problematización de la identidad femenina y la irreverencia temática (Aguado Peláez y Martínez García, 2015; 2016).

Debido a su notable presencia, se ha considerado de interés centrar la presente investigación en los discursos sobre los cuerpos y la sexualidad de las mujeres en *OITNB*. Así, el estudio parte de dos hipótesis: 1) Esta serie permite una reapropiación de los cuerpos de las mujeres, atendiendo a las diferentes realidades de las mismas y alejándose de los estereotipos androcéntricos que suele ofrecer la ficción. 2) Esta recuperación se sustenta en la quiebra de los silencios perpetuados por el patriarcado respecto a la apariencia física y la sexualidad femeninas.

Para ello, se parte de las técnicas del Análisis Crítico del Discurso (a partir de aquí, ACD) que permite problematizar las cuestiones sociales y las relativas al poder (Van Dijk, 1999) y se muestra “comprometido con analizar las relaciones de dominación, discriminación, poder y control estructurales, tanto opacas como transparentes, que se manifiestan en el lenguaje [en este caso, en el audiovisual]” (Wodak y Meyer, 2001: 2).

Este estudio da un paso más al incorporar la perspectiva de género, algo fundamental para mostrar como los discursos son parte de un sistema de opresión estructural patriarcal en la que todas las relaciones sociales están generizadas (Lazar, 2007: 145). Así, el desarrollo de un ACD con Perspectiva Feminista⁵ (a partir de aquí ACDF) aplicado al análisis de un serial de televisión posibilita observar la (re) producción de las normas de género a través de instituciones culturales como son los medios de comunicación. Y, además, permite visibilizar las resistencias que se ofrecen desde las mismas (Lazar, 2007: 147) como, *a priori*, parece ser el caso de *OITNB* y de otros productos que surgen de la creación y producción de las mujeres y de otros sujetos subalternos.

Para el desarrollo de la investigación se seleccionan dos capítulos que, durante el análisis de contenido previo, se consideran de gran interés por la importancia que otorgan a los cuerpos. Estos son los episodios 204: *A whole other hole* (2014) y 308: *Fear and other smells* (2015). Con el fin de hacer operacional el ACDF, se eligen una serie de secuencias significativas por su temática que se han designado como *Anatomía femenina* (escenas totales o parciales: nº1: 7’45”-9’57””; nº2: 9’57”-11’34””; nº16: 26’22”-26’36””, y nº27: 46’20”-46’53””) y *Fluidos vaginales* (escena nº3: 15’38-19’53”) a partir de cuatro fichas de análisis:

1. Ficha general de *OITNB*:
 - a. Contexto: Procedencia, audiencias, años de emisión, cadena, recepción.
 - b. Autoría: (Co)dirección y producción de la serie y de los episodios seleccionados.
 - c. Género y subgéneros presentes.
 - d. Argumento y temáticas principales.

⁵ La participación en un curso organizado por la Dirección de Igualdad de la Universidad del País Vasco e impartido por Jokín Azpiazu Carballo, miembro del Seminario Interdisciplinar de Metodología de Recerca Feminista (SimRef), contribuye a la profundización en la aplicación de esta técnica, por lo que cabe agradecer su contribución a este estudio.

- e. Personajes protagonistas y secundarios. Estereotipos y roles asociados.
2. Ficha descripción del capítulo: Se dividen los capítulos seleccionados en las escenas principales (episodio 204: 34 escenas; episodio 308: 28 escenas). A partir de aquí, se estudian los personajes y las temáticas de cada una de ellas, prestando especial atención a las dos escenas anteriormente citadas.
3. Ficha descripción de la escena: Se fragmentan las escenas seleccionadas en planos (*Anatomía femenina*: 104 planos; *Fluidos vaginales*: 49 planos) con el fin de conocer el tipo y la variación de los mismos que puedan afectar a la intención narrativa. Además, se atiende a los personajes, la descripción y la connotación otorgada al plano para conocer la construcción del discurso tanto a nivel lingüístico como simbólico.
4. Ficha análisis de la escena. Para su elaboración, se parte del esquema metodológico de análisis “paso a paso” propuesto por Bárbara Biglia y Jordi Bonet (2012) con ciertas adaptaciones debido a la naturaleza audiovisual del texto:
 - a. Contextualización: Conocer el contexto en el que se desarrolla la escena. Es decir, la idea central, las temáticas principales, su difusión y alcance...
 - b. Género: Géneros presentes y su importancia.
 - c. Autoría: Quién dirige el discurso y su finalidad.
 - d. Interacción comunicativa: Analizar a quién se dirige, cómo lo hace y qué recursos utiliza.
 - e. Vocalidad: Conocer quién es la voz principal, la presencia de otras voces, su importancia y legitimidad en el discurso.
 - f. Sujetos/Agencia: Estudiar quién es el sujeto y quién el objeto del discurso y si poseen o no poder de actuación.
 - g. Argumentación: Entender la estructura del texto y el uso de dispositivos retóricos tanto verbales como simbólicos (gestual o corporal), atendiendo especialmente a los audiovisuales (espacial, escenográfico, lumínico, tipo y variación de planos, musicales...).
 - h. Interdiscursividad: Analizar las palabras clave y los campos discursivos, así como su posible relación.
 - i. Posiciones: Estudiar la representación de la problemática y las soluciones y cómo se realizan las argumentaciones.
 - j. Relaciones de poder, ideología y hegemonía: Conocer si existe refuerzo o reacción a la reproducción ideológica dominante, especialmente en torno a los esquemas de género.

3. Análisis

3.1. *Anatomía femenina*

El capítulo 204 *A whole other hole* aborda críticamente el ideal de amor romántico a través del pasado y el presente de Lorna Morello (Yael Stone). Además, se abordan otras temáticas frecuentes como la enfermedad, las luchas de poder o la sexualidad no heterosexual. Las cuatro escenas seleccionadas forman parte de un mismo arco argumental que se desarrolla a lo largo de este episodio: Poussey Washington (Samira Wiley) inventa un artilugio para poder orinar de pie, algo que inicia una discusión

sobre la fisiología de los órganos genitales femeninos. Más concretamente, las jóvenes afroamericanas dudan sobre la cantidad de orificios que poseen. La polémica se alarga hasta que interviene Sophia Bursat (Laverne Cox), una reclusa transexual que es la única que parece capacitada para impartir a estas y a otras presidiarias que se suman al debate una pequeña clase de anatomía.

Este debate pone de relieve la necesidad de señalar los tabúes que recaen sobre la sexualidad femenina. Por ello, se centra en dos campos discursivos clave. Por un lado, la educación sexual —o su ausencia— y, por otro, los cuerpos de las mujeres. Esto lleva a otros terrenos de forma indirecta, como el feminismo, la homosexualidad o la transexualidad.

Lo primero que destaca de la articulación de la argumentación es su carácter cotidiano, marcado absolutamente por un estilo vulgar que, en el caso de las afroamericanas, se entremezcla además con el uso del llamado *Ebonics* (o *African American Vernacular English*)⁶. Algo que es apoyado por un alto nivel gestual, especialmente en el caso de Poussey que, en ocasiones, cae en lo ordinario.

En general, el debate y la argumentación de esta reclusa están marcados por una estructura altamente desarticulada, con continuas interpelaciones e interrupciones en base a bromas, interjecciones, objeciones, preguntas (in)directas, risas, soplidos... Algo que, junto a su incapacidad para guiar a Tasha ‘Taystee’ Jefferson (Danielle Brooks) en su auto-exploración, hace que su seguridad decaiga paulatinamente. Pues su legitimidad está siempre cuestionada por un grupo que no confía en sus conocimientos, tan solo Suzanne ‘Crazy Eyes’ Warren (Uzo Aduba) la apoya incondicionalmente desde el inicio.

Por el contrario, Sophia irrumpe en la conversación con un fin claramente instructivo: “Por el amor de Dios, chicas, el agujero no está dentro del otro agujero. Está la vagina y luego está el clítoris. Tu uretra está entre el clítoris y la vagina, dentro de los labios menores”⁷. Al contrario que sus compañeras, Sophia utiliza un lenguaje culto, aunque con algún vulgarismo que la acerca a su auditorio, y su actitud es pausada y segura.

Por otro lado, el ACDF permite poner énfasis en la perspectiva de género dentro del discurso siendo necesario destacar una serie de conclusiones de interés. En primer lugar, el equipo creativo apuesta por evidenciar los pudores y tabúes que recaen sobre la fisiología femenina. No solo por el hecho del desconocimiento generalizado sobre la misma, sino porque las (co)protagonistas utilizan todo tipo de eufemismos para ella como: *Big/Coochie/Eeny-meeny-weeny-weeny pee/Vagina/Sex/Main/Big/Potter hole; vajajjay, pussy* o *cave system*. De nuevo, Sophia va a ser una excepción a este respecto ya que, como encargada de explicar al resto de compañeras su anatomía, va a utilizar los conceptos adecuados, salvo excepciones —*punany* que es un término indio citado en el Kama Sutra o *chacha*, este sí vulgar—.

Por otro lado, también hay que destacar la construcción de legitimidades. En un principio, las reclusas que participan en la polémica son el grupo de afroamericanas que responde mayoritariamente a una clase baja o media-baja. Después se

⁶ De esta forma es usual que utilicen ciertas variaciones como suprimir el auxiliar, contracciones (como *Y’all de You all*); aspirar la última letra (*trippin’*); así como el uso de numerosas interjecciones (como *Aw! Uh! Man! Yo!*) y también de palabras malsonantes (*fuck, mo-fo, (holly) shit...*) o vulgarismos (como *thingies* o *pussy*).

⁷ Traducción a partir de los subtítulos en castellano ofrecidos por *Neflix* de la versión original: “For the love of God, girls, the hole is not inside the hole. You have your vagina proper, then you have your clitoris. The urethra is located between the clit and the vagina, inside the labia minora”.

suman Leane Taylor (Emma Myles) o Angie Rice (Julie Lake), ambas drogadictas. De manera que en un primer momento parece que el desconocimiento puede tan solo afectar a ciertos grupos más ligados con la exclusión. Sin embargo, hay que destacar la escena donde Piper Chapman (Taylor Schilling) —la protagonista absolutamente normativa, que pertenece a la clase media-alta, con estudios...— habla con condescendencia del resto de las presas, llegando a afirmar: “alguien tiene que conseguirle un libro de medicina a estas mujeres. Esto es ridículo”. Pero cuando su compañera le pregunta si ella sabe del tema, comienza a dudar, quedando tan sólo en un “en términos generales”⁸

Cabe destacar que la legitimidad recae en Sophia, que va a ser la encargada de explicar al resto de las categorizadas como cismujeres⁹ el funcionamiento de su cuerpo. Su posición argumentativa y sus cualidades retóricas se refuerzan en el hecho de su emplazamiento como transexual (“Yo misma diseñé uno. Dibujé planos y todo. Vi muchos chichis en aquella época. No podía arriesgarme con eso”¹⁰). De esta forma, su experiencia se configura no solo como un elemento empoderador sino que hace que la visibilización del mundo femenino se amplíe a otras visiones menos normativas. A este respecto, es interesante destacar la fotografía final donde Sophia imparte la clase y es capaz de reunir a reclusas de diferentes etnias/razas el principal aglutinador de Litchfield e incluso ir sumando a otras presas o a un guardia de prisiones, interesado por la temática.

En general, puede decirse que estas escenas promueven un pequeño cambio para la vida de las presas, pero un gran avance en la narrativa audiovisual desde una perspectiva feminista. Pues, el hecho de introducir estas temáticas en una ficción permite la visibilización, normalización y reivindicación de todos los cuerpos femeninos.

3.2. Fluidos vaginales

El capítulo 308 *Fear and other smells* gira en torno a los recortes en la prisión tras la privatización de la misma. Así como otros temas recurrentes como la amistad, la maternidad, el miedo y la soledad. La escena seleccionada se inserta en uno de los arcos narrativos principales de la temporada: la protagonista decide montar su propio negocio *online* de ropa interior usada por presas utilizando los sobrantes de tela obtenidos de una nueva fábrica que las contrata en condiciones de semi-explotación. Con el fin de conseguir la colaboración de las reclusas, Piper se hace con todos los saborizantes disponibles en el comercio de la penitenciaría para incentivarlas a trabajar para ella. Un codiciado producto ya que, debido a los recientes ajustes, la comida es intragable.

Estas problemáticas son el punto de partida de la escena analizada. Un contexto de interés ya que introduce los dos campos discursivos fundamentales de la alocución que va a articular Piper: la economía —negocio, trabajo— y la situación perso-

⁸ Versión original: “someone needs to get these women a medical book. This is ridiculous”. Del que sigue: “I mean, generally”

⁹ Como explica Raquel (Lucas) Platero, con el uso de los términos cismujeres o cishombres nos referimos a una persona asignada en el nacimiento como varón o mujer y está conforme con ello. Más información en: <http://glosario.pikaramagazine.com/glosario.php?lg=es&let=b&ter=biomujer-y-biohombre-cismujer-y-cishombre> (Consultado el día 06 de junio de 2017)

¹⁰ Versión original: “I designed one myself. Had plans drawn up and everything. I seen some funky punani in my day. I’m not gonna leave that shit up to chance”

nal en clave de supervivencia —alimentación, prisión—. No obstante, con el fin de superar los tabúes que rodean su propuesta, la reclusa va a colocar en el centro un tercer universo: el feminismo. La alusión a los cuerpos y al género dota al proyecto de valores inmateriales como auto-valoración, libertad o reconocimiento.

Al contrario de la espontaneidad del caso anterior, Piper realiza un alegato totalmente articulado que refuerza el arquetipo desde el que está construida la protagonista: un perfil absolutamente normativo que baila entre el WASP (White Anglo-Saxon Protestant) y el Yuppie¹¹ y que le otorga cierto grado de legitimidad. De esta forma, su discurso se centra en el género argumentativo —económico, político y social—, retórico —deliberativo— y, sobre todo, persuasivo. Pues no hay que olvidar que el objetivo final del mismo es hacer que las reclusas se sumen a su proyecto empresarial.

La argumentación está perfectamente estructurada en torno a una introducción al tema —la comida es de mala calidad—, un desarrollo del cuerpo dialéctico dividido en los tres campos discursivos anteriormente citados y un desenlace que termina con una pregunta directa y con la consecuente aceptación de la propuesta por parte de las presas. Para ello, utiliza estrategias retóricas como la comparación, el contraste o la exageración que se construyen a través de numerosos dispositivos retóricos verbales que van desde la anáfora, la antítesis, la hipérbole, la erotema, la ironía, la metáfora, la metonimia o la sinestesia¹². Toda una construcción que se refuerza con otros mecanismos persuasivos simbólicos. En este sentido, es importante destacar el peso de los controlados movimientos corporales y gestuales¹³ que se complementan con otras herramientas propias del lenguaje audiovisual¹⁴.

En suma, cabe señalar que todo el discurso tiene un tono solemne que se entremezcla con lo cómico derivado de la alta teatralidad del mismo. Algo que concuerda con el propio género del serial que corresponde con la comedia dramática y que se utiliza a lo largo de toda la producción para introducir temas delicados como abusos, discriminación o maltrato con cierto desenfado.

Respecto a la perspectiva de género dentro del discurso, es de interés detenerse en el campo discursivo referente al feminismo. Lo primero que es preciso indicar es que es usual que Piper interpele a sus compañeras utilizando vocablos inclusivos femeninos

¹¹ Su perfil encaja en una joven atractiva, de clase media/alta, con estudios superiores, emprendedora y sin discapacidades. De hecho, la propia Jenji Kohan, creadora de la serie, la define como un caballo de Troya para introducir todo un abanico de personajes que van más allá de la normatividad imperante en la ficción.

¹² Predominan la hipérbole al introducirse como la que posee “las llaves del reino gastrointestinal” (“the keys to the gastrointestinal kingdom”), describir su proyecto como una “aventura milagrosa” (“miraculous adventure”) o asegurar que, a través de sus bragas usadas, “nos conocerán. Y, de ese modo, nos recordarán” (“we are known. And in that way, we are remembered”), entre otras. También destacan las preguntas retóricas: “¿Por qué debería avergonzarme? ¿Acaso no es parte del odio a mí misma que me ha inculcado el patriarcado? ¿Acaso no son esos mismos hombres que me avergüenzan los mismos que se pondrían mis bragas en la cara y olerían profundamente?” (“Why should I be ashamed? Isn’t that a part of the self-hatred that has been bred into me by the patriarchy? Not the same men that would wear my panties on their faces, inhaling deeply?”), “¿No queréis ser recordadas?” (“Do you want to be remembered?”).

¹³ Chapman controla los elementos vocales, inicia el discurso desde un tono bajo, conciliador y pausado. Además, se acerca a ellas, las mira fijamente y controla la seriedad y la sonrisa. Y dota al mensaje de misterio y sensualidad. Algo que va evolucionando a lo largo del mismo, convirtiéndose casi en una arenga con un tono alto y fuerte, acompañado con gestos precisos y exagerados que otorgan emoción y también refuerzan el objetivo persuasivo.

¹⁴ Es decir, el escenográfico, el lumínico, los planos y movimientos. Entre ellas, destacar la angulación contrapicada durante el momento más álgido del discurso, que presenta a un personaje dominante y fuerte. Así como la música utilizada, una melodía emotiva y solemne que dota de fuerza y gravedad a la alocución, evocando a los grandes discursos de eminencias estadounidenses.

como “(my) sisters” o “ladies”. Es importante destacar que esta primera propuesta la hace justamente a las miembros de su ‘familia’, el sector de raza blanca de la prisión, con lo que el clivaje racial sigue teniendo una gran presencia en la intervención. Además, esta búsqueda de complicidad se utiliza, no solo para animarlas a participar en su aventura empresarial, sino para franquear el tabú que supone, en palabras de la protagonista, “vender bragas olorosas a perversos” (“selling stinky panties to pervers”).

Es curioso como Piper hace referencia justamente a la marca de ropa American Apparel, una firma conocida por sus polémicas en torno a las mujeres con demandas de acoso o campañas muy cuestionadas¹⁵: “Yo soy como American Apparel, pero con menos estupro implícito (“I’m like American Apparel, - with less implied statutory rape”). Aún así, su irónica metáfora no es suficiente para solventar las reticencias de las oyentes que no se hacen esperar tanto a nivel gestual —con caras de desagrado— como verbal, como muestra la siguiente expresión: “Es asqueroso” (“it’s disgusting”). Por lo que Chapman va a afrontar directamente este tabú culpando al patriarcado de la doble moral que pesa sobre los cuerpos femeninos. Algo que se puede ver en el siguiente fragmento:

“A mí también me provocaba pudor y vergüenza mi propia... *eau de parfum*. Pero después pensé: ¿Por qué debería avergonzarme? ¿Acaso no es parte del odio a mí misma que me ha inculcado el patriarcado? ¿Acaso no son esos mismos hombres que me avergüenzan los mismos que se pondrían mis bragas en la cara y olerían profundamente?»¹⁶

A partir de aquí, Piper intenta relacionar su empresa con la revalorización de los cuerpos de las mujeres, en general, y de las presas, en particular:

“Que huelan osadía y carácter. Que huelan a mujeres desenfadadas y desinhibidas. Y que digan que Litchfield, Litchfield es un sitio donde las mujeres aman sus cuerpos y tienen amor de sobra. Hermanas, quizás estemos encarceladas, pero nuestras bragas recorrerán el mundo [...] Y de ese modo, nos conocerán. Y de ese modo, seremos recordadas. ¿Queréis que os recuerden?»¹⁷

La evidente exageración se realza con una alta teatralización gestual y vocal que enfatiza ese tono cómico anteriormente citado y que termina bruscamente cuando un

¹⁵ Ver noticias como: Bloomberg (2015): “American Apparel: una quiebra envuelta en sexo, traiciones... y deudas”, *El Financiero*, 5 de octubre. Disponible en: <http://www.elfinanciero.com.mx/empresas/american-apparel-una-quiebra-envuelta-en-sexo-traiciones-y-deuda.html> (consultado el día 07 de junio de 2017) García, Leticia (2015): “Las gordas no tienen cabida en American Apparel”, *El País*, 7 de abril. Disponible en: http://elpais.com/elpais/2015/04/06/estilo/1428337840_025661.html (consultado el día 07 de junio de 2017).

¹⁶ “I, too, was once embarrassed and squeamish by my personal... *eau de parfum*... But then I thought: “Why should I be ashamed? Isn’t that a part of the self-hatred that has been bred into me by the patriarchy? And are those same men that would shame me not the same men that would wear my panties on their faces, inhaling deeply?”

¹⁷ “Let them smell daring and courage. Let them smell women who are unabashed and un-self-conscious. And let them say that Litchfield, Litchfield is a place where women love their bodies and have love to spare. Sisters, we may be incarcerated but our panties will travel the world [...] And in that way, we are known. And in that way, we are remembered. Do you want to be remembered?”

guardia ordena a la presa bajarse de la mesa. Un momento que recuerda que siguen encarceladas con una limitada capacidad de agencia, por mucho que su ropa interior pueda ser libre.

En conclusión, Piper consigue un doble impacto en el desarrollo de la historia. Por un lado, uno inmediato, atendiendo a las lógicas meramente capitalistas, a través del que consigue que las presas cambien de opinión y se sumen a su empresa —todas menos Gina Murphy (Abigail Savage), que ya estaba interesada por la ganancia material—. Por otro, uno más general ligado al feminismo. Una consecuencia que, como efecto discursivo, traspasa la pantalla pues coloca en el centro de la narración un diálogo atípico en la ficción en el que se reivindica la visualización y la valoración de los cuerpos femeninos.

5. Conclusiones

Las escenas analizadas de *A whole other hole* y *Fear, and another smells* son pequeñas expresiones de una producción mucho más amplia que contribuye a la profundización democrática de la que forma parte *Orange is the New Black*. Series ya citadas, como *Game of Thrones*, *Orphan Black* y *Sense 8*, a las que se pueden sumar *American Horror Story* (FX, 2011-), *How to get away with murder* (ABC, 2014-) o *Transparent* (Amazon, 2014-), entre otras, son protagonistas de una tendencia creciente a una representación televisiva más inclusiva. Una propensión que se inclina hacia una mayor justicia social simbólica, mediante la cual las mujeres y otros grupos subalternos *asaltan* la pantalla de forma cuantitativa y se alejan de imágenes simplificadoras y estereotipadas, como han puesto de manifiesto otras investigaciones (Aguado Peláez, 2016a; 2016b).

A este respecto, las escenas que aquí se tratan actúan como sistematizadoras de este universo serial más amplio y de la ficción en particular que aquí nos ocupa, que hemos interpretado como rupturista en varias claves. En primer lugar, por la diversidad física de las protagonistas ya que las reclusas de Litchfield que se muestran en los planos responden a apariencias diferentes que quiebran la belleza estereotipada de la ficción tradicional androcéntrica. Esta subversión audiovisual permite que las protagonistas, y con ello las espectadoras, se reapropian de sus cuerpos al no configurarse únicamente como objeto para ser mirado, sino construyéndose como sujetas en torno a la variedad de colores, siluetas y tamaños que se exhiben. Además, la heterogeneidad de figuras corpóreas también relata las vidas de cada una de ellas a través de unas realidades en las que interseccionan diferentes ejes de dominación. Sirva de ejemplo una Sophia transexual y negra, cuya intervención cargada de autoestima y seguridad es la otra cara de las dificultades que ha atravesado para alcanzar la identidad deseada. O una Piper privilegiada que se sirve de su elevado capital cultural para arengar a sus *hermanas* a través de un posicionamiento abiertamente feminista.

Esta diversidad en *OITNB* es acompañada también por la complejidad en la representación de sus personajes. Y no sólo porque visibiliza otras presencias y realidades, sino porque estas mujeres integran discriminación y resistencia. Las escenas seleccionadas hablan de empoderamiento. Sophia es respetada y legitimada para dar explicaciones desde su condición de trans y Piper habla de libertad y revolución en el interior de un espacio opresor, como es la cárcel, simplemente reivindicando la (auto)recuperación de los cuerpos de las reclusas desde el simbolismo de sus fluidos.

Esta cuestión nos permite recuperar las palabras de Patricia Hill Collins (2000: 225) cuando se refiere al dinamismo de la dominación en su interrelación con el contexto: “Un individuo puede ser un opresor, un miembro de un grupo oprimido o, simultáneamente, opresor y oprimido”.

Otra de las cuestiones representativas de la transformación que supone *OITNB* y que se muestran en estas escenas es la quiebra de los tabúes narrativos en lo que se refiere a los cuerpos femeninos. Las presas de Litchfield hablan de lesbianismo(s), de la transexualidad y de la variedad de opciones para el placer de las mujeres, pero también iluminan los espacios opacos que ruborizan a una sociedad cuando se citan los genitales, los olores o los orgasmos femeninos, por mencionar solo algunos. La reivindicación de estas temáticas desde el feminismo, como denota el discurso de Piper, o desde el deseo de aprendizaje de las chicas de *The ghetto* ofrecen unas narrativas a las que la ficción no acostumbra. Así como tampoco lo hace al establecimiento de lazos de sororidad entre los personajes femeninos, que sí se puede ver en los planos examinados entre risas, complicidad y compañerismo no siempre exento de interés personal.

Es decir, tanto el análisis de contenido sobre la serie como el ACDF aplicado a los episodios *A whole other hole* (2014) y *Fear and other smells* (2015) permiten verificar que *OITNB* posibilita la reapropiación de los cuerpos de las mujeres a través de una representación diversa y no estereotipada¹⁸, ofreciendo unas feminidades que erosionan la dicotomía jerárquica que sustenta el sistema sexo-género. Además, los planos concentrados bajo las categorías que se han denominado *Anatomía femenina* y *Fluidos vaginales* coinciden con la segunda proposición acerca de la quiebra de los silencios que el patriarcado ha impuesto sobre los cuerpos y la sexualidad femenina. Tanto las expresiones indirectas al campo discursivo del feminismo como las más directas reivindican la visibilización de temáticas femeninas usualmente consideradas tabúes en la ficción, como la fisiología vaginal y sus flujos.

En definitiva, la cárcel de Litchfield se convierte en un espacio de excepción que se sumerge en las distintas realidades femeninas, revalorizando sus presencias a algo más que mero objeto de placer masculino. Una apuesta que posibilita el tratamiento de asuntos sobre los que el patriarcado ha derrochado opacidad para negar la existencia de las mujeres como sujetos corpóreos y sexuales. Un pequeño paso para las presas pero fundamental en la ficción, al entender que la apuesta por una perspectiva feminista de este producto cultural —de la mano de la ideología de su directora, Jenji Kohan— consigue un efecto discursivo que permite la visibilización, normalización y reivindicación de los cuerpos femeninos más allá de normatividades y tabúes sociales prototípicos de las lógicas de dominación machistas.

Referencias bibliográficas

Aguado Peláez, Delicia (2016a). “Los cuerpos como cartografías de resistencias: análisis interseccional de *Sense 8. Arte y Políticas de Identidad*, monográfico *Transnacionalidades Queer; estudios de comunicación digital, discursos visuales, esfera pública y sexualidades LGTBQI*, vol. 15, pp. 39-58. Disponible en: <http://revistas.um.es/api/article/view/284401> (consultado el día 06 de junio de 2017).

¹⁸ Problematizando esta afirmación, Delicia Aguado Peláez y Patricia Martínez García (2016) concluyen que existe una representación estereotipada cuando la raza interactúa con el género y la clase.

- Aguado Peláez, Delicia (2016b). *Cuando el miedo invade la ficción. Análisis de Perdidos (Lost, ABC, 2004-2010) y otros Quality Dramas de la era Post IIS*. Tesis doctoral, Universidad del País Vasco, Leioa.
- Aguado Peláez, Delicia y Martínez García, Patricia (2016). "White is the new black: entretejiendo ejes de discriminación en *Orange is the New Black*". *Index.comunicación*, vol. 6, nº 2, pp. 215-236. Disponible en: <http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/239/210> (Consultado el día 07 de junio de 2017).
- Aguado Peláez, Delicia y Martínez García, Patricia (2015): "Otro arquetipo femenino es posible. Análisis de *Orange is the New Black*". *Miguel Hernández Communication Journal*, 6, pp. 261-280.
- Azpiazu Carballo, Jokin (2014): *Análisis crítico del discurso con perspectiva feminista*. En Irantzu Mendi Azkue et al., (eds.) *Otras formas de (re)conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*, pp. 111-125. Donostia-San Sebastián: Insituto Hegoa y Diputación Foral de Gipuzkoa.
- Biglia, Bárbara y Bonet, Jordi (2012). "Análisis Crítico del Discurso con Perspectiva Feminista". Curso impartido en la Universidad del País Vasco.
- Bourdieu, Pierre (1996). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama
- Butler, Judith (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Editorial Paidós Mexicana.
- Butler, Judith (1993). *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.
- Campos Rodríguez, Lilia y Rodríguez Shadow, María (2013). "La construcción de los cuerpos de las mujeres en la ficción cinematográfica". *Investigación y Ciencia de la Universidad Autónoma de Aguascalientes*, nº 57, pp. 49-57.
- Cascajosa, Concepción (2007). *La caja lista. TV norteamericana de culto*. Barcelona: Laertes.
- Cobo, Rosa (2015) "El cuerpo de las mujeres y la sobrecarga de sexualidad". *Investigaciones feministas*, nº 6, pp. 7-19. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/51376/47656> (consultado el día 07 de junio de 2017).
- Collins, Patricia Hill (2000). *Black Feminist Thought Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge.
- Collins, Patricia Hill (2009). *Another Kind of Public Education: Race, Schools, the Media and Democratic Possibilities*. Boston: Beacon Press.
- Faludi, Susan (2009). *La pesadilla terrorista. Miedo y fantasía en Estados Unidos después del IIS*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández Morales, Marta (2006): *Bienvenid@s a Histeria (?) Lane. Género y estereotipia en Mujeres Desesperadas*. En VV.AA.: *Mujeres en serie. Discursos de género en la ficción televisiva del nuevo milenio*, pp. 9-42. Madrid: AMECO.
- Fraser, Nancy (1997). *Justice interruptus: Critical reflections on the "postsocialist" condition*. New York: Routledge.
- Fraser, Nancy (ed.) (2011). *Dilemas de Justicia en el Siglo XXI. Género y globalización de Nancy Fraser*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.
- García, Javier y López, Alicia (2014). "Orange is the New Black. Una visión antropológica". *Revista de la comunicación de la SEECI*, nº 35, pp. 19-33. Disponible en: www.seeci.net/revista/index.php/seeci/article/view/97/114 (Consultado el 07 de junio de 2017).
- Lazar, Michelle (2007). "Feminist Critical Discourse Analysis: Articulating a Feminist Discourse Praxis". *Critical Discourse Studies*, nº 4(2), pp. 141-164.

- López Pardina, Teresa (2015). “El cuerpo de las mujeres como locus de opresión/represión”. *Investigaciones Feministas*, nº 6, pp. 60-68. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/51379/47659> (Consultado el día 07 de junio de 2017).
- Ménendez Menéndez, María Isabel (2013). *Medios de comunicación, género e identidad*. En Capitolina Díaz y Sandra Dema (eds.): *Sociología y género*, pp. 253-269. Madrid: Editorial Tecnos.
- Menéndez Menéndez, María Isabel (2006). *Sexo oral: transgresiones y sororidad en Sexo en Nueva York*. En AA.VV: *Mujeres en serie. Discursos de género en la ficción televisiva del nuevo milenio*, pp. 43-76. Madrid: AMECO.
- Menéndez, María Isabel y Zurián, Francisco (2014). “Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy”. *Anagramas-Universidad de Medellín*, nº 13 (25), pp. 55-72.
- Mulvey, Laura (2007). *El placer visual y el cine narrativo*. En Karen Cordero e Inda Sáenz, (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, pp. 81-93. México: Universidad Iberoamericana.
- Pateman, Carole (1995). *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos.
- Platero, Raquel (Lucas) (2012). *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Platero, Raquel (Lucas) (2015). ¿Por qué nos gusta tanto la serie *Orange is the New Black?*. En VV.AA., *Sexo, mujeres y series de televisión*, pp. 77-94. Madrid: Continta me tienes.
- Van Dijk, Teun A. (1999). “El análisis crítico del discurso”. *Anthropos*, nº 186, pp. 23-36.
- Vidal Claramanto, M. Carmen África (2002). “El cuerpo colonizado”. *Asparkia. Investigació feminista, Universitat Jaume I*, nº 13, pp. 103-114.
- Young, Iris Marion (2000). *La justicia y la política de la diferencia*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- West, Candace Lazar, Michelle y Kramarae, Cheris (2000). *El género en el discurso*. En Van Dijk, T., *El discurso como interacción social*, pp. 179-212. Barcelona: Gedisa.
- Wodak, Ruth y Meyer, Michael (2001). *Methods of critical discourse analysis*. Londres: Sage Publications.

Agradecimientos

Nos gustaría agradecer el tiempo dedicado y las sugerencias de las personas revisoras. También a Jokin Azpiazu Carballo que nos ayudó a profundizar en el uso del Análisis Crítico del Discurso con Perspectiva de Género y nos dio pistas para adaptarlo al lenguaje audiovisual.