

“Esto no es Oz”. *Orange Is the New Black* y la complex TV femenina

Adrià Naranjo¹

Recibido: 23 de noviembre de 2021 / Aceptado: 31 de enero de 2022

Resumen. *Orange Is the New Black* (Netflix, 2013-2019) fue una de las primeras series que, estando escrita y protagonizada por mujeres, apeló a un público amplio y sin distinciones de género. En un formato tan predominantemente masculino como el drama serializado de la TVIII, esta obra supuso un cambio de paradigma para la televisión de calidad y la complejidad narrativa. Esta investigación estudia las características narrativas de la serie, atendiendo a las tramas y los personajes de su primera temporada. Las discrepancias entre *Orange Is the New Black* y las normas del drama serializado afectan al número de hilos vinculados al poder protagonizados por mujeres y la manera en la que estas tramas se desarrollan. El aumento de mujeres en el equipo de guion coincide con los cambios en la narrativa y en la representación de colectivos históricamente olvidados.

Palabras clave: *Orange Is the New Black*; Televisión; Mujeres creadoras; Representación femenina; Narrativa.

[en] “This isn’t Oz.” *Orange Is the New Black* and the Feminine Complex TV

Abstract. *Orange Is the New Black* (Netflix, 2013-2019) was one of the first shows written by and starring women that appealed to a broad, gender-neutral audience. In a format as predominantly male-dominated as TVIII’s serialised drama, this show was a paradigm shift for quality television and narrative complexity. This research studies the narrative characteristics of the show, focusing on the plots and characters of its first season. The differences between *Orange Is the New Black* and the norms of serialised drama affect the number of power-related plots featuring women and the way in which these stories are developed. The increase of women in the screenwriting team is consistent with changes in the narrative construction and in the representation of historically neglected groups.

Keywords: *Orange Is the New Black*; Television; Women showrunners; Feminine representation; Narrative.

Sumario. 1. Introducción. 2. Objetivos y metodología. 3. El drama serializado de la TVIII. 4. Formato, diseño y complejidad en *OITNB*. 5. Personajes y desarrollo narrativo en *OITNB*. 6. Conclusiones. 7. Bibliografía.

Cómo citar. Naranjo, Adrià (2022). “Esto no es Oz”. *Orange Is the New Black* y la complex TV femenina. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 22 (2), 255-269, <https://dx.doi.org/10.5209/arab.78915>

¹ Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
E-mail: adria.naranjo@unir.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4869-4617>

1. Introducción

En el primer episodio de *Orange Is the New Black* (Netflix, 2013-2019), Piper entra en prisión y lo primero que le dice el alcaide es que “esto no es *Oz*” (*I Wasn't Ready*, 1x01). Pero, si la serie creada por Jenji Kohan no es *Oz* (HBO, 1997-2003), ¿qué es entonces?

Esta pregunta también fue planteada en los premios Emmy del año 2015. Ante el auge de productos difíciles de encasillar en la dicotomía comedia-drama, el certamen decidió que las categorías quedarían definidas por la duración de los episodios. Anticipando posibles quejas, ese primer año permitieron alegaciones para que algunas series de una hora, que empezarían a computar como dramas, fueran valoradas como comedias. Cuatro lo pidieron, sin embargo, el cambio solamente se concedió en tres casos: *Glee* (FOX, 2009-2015), *La virgen de Jane* (*Jane the Virgin*, The CW, 2014-2019) y *Shameless* (Showtime, 2011-2021). La única que, en contra de la petición de sus creadoras, se mantuvo en la categoría de drama fue *Orange Is the New Black* (*OITNB*). Dificultando aún más su clasificación, el año anterior la primera temporada de la serie se postuló a los Globos de Oro como drama y a los premios Emmy como comedia. La falta de consenso, tanto en la crítica como entre las creadoras de la propia serie, es un ejemplo más de la complejidad formal que posee.

La discusión surgida en los Emmy evidenció el cambio supuesto por *OITNB* y el desafío a las normas formales imperantes en la TVIII. Cuando Netflix comenzó a producir sus propias series, Ted Sarandos, CEO de la compañía, afirmó que “el objetivo es convertirnos en HBO más rápido de lo que HBO pueda convertirse en nosotros” (Bishop, 2013). De este modo Sarandos definía una estrategia que, por un lado, implementaba la tecnología y el célebre algoritmo al proceso industrial y, por el otro, aspiraba a los estándares de calidad propios de la TVIII. Un lustro después, Netflix había cumplido con todos sus objetivos (Steiner y Xu, 2018), pero siguiendo modelos narrativos distintos a los planteados por HBO (Naranjo y Fernández-Ramírez, 2020). Aunque el número de mujeres en el medio televisivo (delante y detrás de las cámaras) ha aumentado durante las últimas décadas, en el año 2013 se seguía acusando una brecha relacionada con el género (Johnson, 2011; Köller, 2019); *OITNB* y su equipo formaron parte del cambio.

La TVIII, periodo iniciado a mediados de la década de los noventa y caracterizado por la calidad de sus narrativas (Lozano-Maneiro, 2016), popularizó el medio televisivo con títulos del nivel de *Los Soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999-2007), *Bajo escucha* (*The Wire*, HBO, 2002-2008), *Mad Men* (AMC, 2007-2015) o *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013). Estos contaban con *showrunners* varones y, siguiendo la tónica habitual en la televisión, en sus equipos de guion había menos de un 10% de presencia femenina. Este sesgo de género vinculó los productos más notorios de la TVIII con las narrativas masculinas (Sayeau, 2007), relegando las mujeres guionistas a otro tipo de productos. Concretamente, estas escritoras trabajaron para ficciones relacionadas con la comedia y en series que apelaban a nichos concretos de la población; como fueron *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*, HBO, 1998-2004), *Will & Grace* (NBC, 1998-2020; creada por David Kohan, hermano de Jenji) o *L* (*The L Word*; Showtime, 2004-2009). Como ocurriera en la década de 1980, muchas de estas guionistas se vincularon al formato de la *dramedia* (Sewell, 2010) y, de este modo, se alejaron del drama serial característico de la TVIII.

OITNB no es *Oz* (HBO, 1997-2003), no porque forme parte de otro formato, sino porque está creada por una mujer y escrita por un equipo de guion con una mayoría femenina; de los diez guionistas que trabajaron en su primera temporada, siete eran mujeres. Después de ser rechazada por Showtime y HBO, la serie de Kohan encajó en los cambios que quería implementar Netflix: incluir colectivos (como mujeres, personas con sexualidades varias, un abanico racial más acorde con la realidad social, divergencias de género, etc.) en un medio que históricamente los había excluido tanto delante como detrás de las cámaras. El cambio propuesto por Jenji Kohan y su equipo residió en idear una serie escrita por mujeres, pero que no estaba destinada a las mujeres y que no poseía las características de la *dramedia*. Sus capítulos de una hora y, sobre todo, la interpelación a la totalidad de la audiencia –sin distinguir por géneros y sin dirigirse a nichos específicos de la población–, alejaron a *OITNB* de este formato. Las *dramedias*, desde *Los días y noches de Molly Dodd* (*The Days and Nights of Molly Dodd*, NBC, 1987-1991) hasta *Girls* (HBO, 2012-2017), pasando por *Sexo en Nueva York*, poseían capítulos de media hora, protagonistas femeninas, un elenco principal reducido y tramas de temática amorosa donde la gestión emocional y la identidad política eran el centro del conflicto (Havas y Sulimma, 2020). En contraposición, *OITNB*, aunque en ocasiones usa un tono cómico o distendido alejado de la tragedia pura, se relaciona con el drama televisivo (Dunleavy, 2018). Como se verá durante este análisis, tanto en su forma como en el uso de las dinámicas seriales, *OITNB* se encuentra más próxima al formato del drama serializado.

Su éxito sirvió para anunciar que las series creadas por mujeres eran factibles, podían apelar a amplios públicos de la TVIII, eran rentables y creaban valor de marca (Köller, 2019). Gracias a la objetividad del algoritmo, Netflix comprobó esta aceptación y pudo ratificar su estrategia creativa basada en apelar a públicos que históricamente no habían tenido representación (Capuzza y Spencer, 2017). De este modo, *OITNB* sirvió para garantizar la viabilidad de dichos cambios y justificar apuestas futuras. Desde entonces, Netflix ha seguido produciendo seriales de calidad con mujeres en la posición de *showrunner*; como *Sense8* (2015-2018) o *Chicas buenas* (*Good Girls*, 2018-2021). A su vez, y también gracias al rotundo éxito de *Girls*, la incorporación de mujeres y personas no-binarias en los equipos de guion ha proliferado en las grandes compañías del sector: Amazon Prime ha creado su identidad de marca con series como *Transparent* (2014-2019) o *Fleabag* (BBC, 2016-2019) y HBO se ha renovado con obras tan aclamadas como *Big Little Lies* (2017-2019) o *Podría destruirte* (*I May Destroy You*, 2020; en colaboración con BBC One).

2. Objetivos y metodología

La presente investigación tiene como objetivo mostrar las diferencias que implementó *OITNB* dentro de su entorno y, concretamente, en el drama serializado de la TVIII. En primer lugar, se analiza el modelo narrativo de este formato, para así corroborar que la obra de Kohan pertenece a él y poder mostrar las discrepancias entre ambos. Durante el apartado se valoran las cuestiones sintácticas (formato, estructura, creación de un diseño narrativo consistente y uso de las dinámicas propias de la seriedad) y semánticas (la representación de personajes, temáticas y los mecanismos narrativos usados para la resolución de conflictos).

Una vez delimitado el drama serializado, se lleva a cabo un análisis de contenido de la primera temporada de *OITNB*; quedando dividido en los mismos dos bloques. El primero atiende a las cuestiones formales y estructurales: número de episodios y sus duraciones y la creación de un patrón narrativo con complejidad e hibridación serial. En el segundo se analizan las tramas y los personajes, valorando la caracterización de aquellos que poseen una función propia dentro del relato y su relación con la figura del antihéroe; la representatividad en cuanto a género, sexualidad, identidad y raza; y la naturaleza temática de las tramas y los recursos que usan los personajes para conseguir sus objetivos.

Para atender a dichas cuestiones, se disponen trece tablas, correspondientes a las entregas que forman parte de la temporada. A modo de ejemplo, se presenta la tabla del segundo episodio; Tabla 1. Las filas atienden a los *beats*, delimitando así el número de secuencias que posee cada episodio. Las columnas se relacionan con las cuestiones principales de esta investigación: situación del *beat* en la entrega, duración, trama a la que pertenece, temática central de ésta, uso del recurso que delimita el diseño de la obra—en este caso, el *flashback*; en caso afirmativo, se indica el personaje que lo protagoniza,— personajes con una función principal que aparecen en él y, finalmente, el uso de la violencia—cuestión dicotómica respondida con “sí” o “no”.

SITUACIÓN	DURACIÓN	TRAMA	TEMA	FLASH-BACKS	PERSONAJES	VIOLENCIA
0:09-1:23	1:14	CRÉDITOS INICIALES				
1:23-3:10	1:47	Tráfico de drogas	Poder	Red	Red	No
3:10-6:51	3:41	Reencuentro con Alex	Amor	No	Piper / Haely / Alex	No
6:51-9:10	2:19	Reprimenda de Red	Poder	No	Red / Piper / George	No
9:10-10:26	1:16	Relación y embarazo	Amor	No	D. Díaz / A. Díaz	No
10:26-11:09	0:43	Reprimenda de Red	Poder	No	Haely	No
11:09-13:49	2:40	Reprimenda de Red	Poder	No	Red / Piper	No
13:49-18:20	4:31	Reprimenda de Red	Poder	Larry	Piper / Nicky / Larry	Sí
18:20-24:10	5:50	Compromiso matrimonial	Amor	No	Piper / Larry	No
24:10-26:17	2:07	Reprimenda de Red	Poder	No	Red / Piper	No
26:17-28:36	2:19	Tráfico de drogas	Poder	Red	Red / Haely	No
28:36-34:53	6:17	Reprimenda de Red	Poder	Larry	Piper / Nicky / Sophia / Red	No
34:53-37:39	2:46	Reprimenda de Red	Poder	Larry	Piper / Larry	No
37:39-39:32	1:53	Reencuentro con Alex	Amor	No	Piper / Alex	No
39:32-43:07	3:35	Tráfico de drogas	Poder	Red	Red / Claudette	No
43:07-45:12	2:05	Reprimenda de Red	Poder	No	Piper / Red / Bennett / D. Díaz	No

45:12-46:01	0:49	Compromiso matrimonial	Amor	No	Larry	No
46:01-46:39	0:38	Tráfico de drogas	Poder	No	Red / Haely	No
46:39-48:42	2:03	Reprimenda de Red	Poder	Red	Red / Piper / Alex	No
48:42-50:46	2:04	Amor no correspondido	Amor	No	Piper / Sue / Alex	No
50:46-53:18	2:32	CRÉDITOS FINALES				

Tabla 1: Análisis correspondiente al segundo episodio de la primera temporada de *Orange Is the New Black*.

[Fuente: elaboración propia]

Para completar el análisis textual, se dispone una tabla de naturaleza macroscópica que responde al global de la temporada. Esta atiende tanto a las tramas en su conjunto como a las características principales de los personajes que ocupan funciones narrativamente trascendentes. El estudio de las tramas muestra su dinámica (de serie o de serial), su temática (amorosa o relacionada con el poder) y la repetición uniforme de *flashbacks*, seña estilística de la temporada. En esta tabla también se valora la presencia de rasgos de maldad en los personajes (respuesta dicotómica), su género, orientación sexual (de revelarse durante la temporada), relación con el sexo asignado al nacer y características raciales.

3. El drama serializado de la TVIII

La televisión anterior a internet, al ser un medio que estaba controlado por pocas compañías –las que tenían el poder económico y tecnológico para emitir–, creó formatos homogéneos y fácilmente identificables (Mittell, 2015). En el plano estrictamente formal, el drama serializado del cable estadounidense se caracterizó por generar temporadas reproducibles durante trece semanas y con episodios que, sumándoles las pausas publicitarias, ocupaban una hora dentro de la parrilla (Jenner, 2018). Aunque la llegada de nuevas prácticas empresariales y de distribución (el *streaming*, el modelo de suscripción bajo demanda y las empresas que operaban en internet) permitían ciertos cambios, el formato se mantuvo próximo a estas duraciones durante la primera década del siglo XXI.

La gran novedad que implementó la TVIII fue la incorporación de talentos provenientes del cine al medio televisivo. El principal reclamo fue el incremento de presupuesto; si en los noventa un capítulo de una hora costaba 1,2 millones USD, en los 2000 ya llegaba a los tres millones (Lotz, 2019). Gracias al astronómico aumento económico propuesto por HBO, actores, directores y guionistas cinematográficos empezaron a trabajar en series e, inevitablemente, esto tuvo un gran impacto en la calidad narrativa de esos productos. Aprovechando la repetición inherente a la serialidad (O’Sullivan, 2019), estas series buscaron recursos que crearan una identidad propia para definir tanto la totalidad de la obra como cada una de sus partes. A menudo estos patrones se relacionaron con el desorden cronológico para así producir una lectura compleja y atractiva destinada a un público más cultivado en los discursos

audiovisuales (Kelly, 2017). Durante la TVIII el diseño narrativo aumentó el valor cultural del medio y consiguió generar un formato que, aunque podía variar de una obra a otra, era consistente e identificable (Đurić, 2018; Winter, 2016).

En lo referente a las características estructurales, este formato apostó por la unión de la dinámica de la serie con la del serial. Aunque en nuestro idioma estos dos conceptos generan cierta confusión, en su vertiente técnica diferencian aquellas tramas con voluntad autoconclusiva –las tramas de serie quedan contenidas dentro del episodio– y aquellas que se expanden con continuidad y prolongación temporal (García-Martínez y Nannicelli, 2021). Siguiendo la estela de obras tan pioneras como *Balada triste de Hill Street (Hill Street Blues, NBC, 1981-1987)*, los dramas serializados de la TVIII unieron la complejidad narrativa de las *soap operas* con las temáticas de las series procedimentales (Cascajosa-Virino, 2009; García-Martínez, 2014). Siendo la esencia de este género, la complejidad se manifestó aumentando el número de tramas y personajes (Mittell, 2015) y, así, intensificando algunos de los componentes propios de la serialidad (O’Sullivan, 2019). Por este motivo, el entretejido narrativo dejó de centrarse en un solo personaje y se apostó por un ecosistema amplio y diverso (Goodlad, 2012). Aunque las obras quedaron divididas entre las series que adoptaban elementos seriales y los seriales que incorporaban cierta conclusión capitular (Guarinos y Gordillo, 2011; Rush, 2014), cada entrega seguía poseyendo una entidad temporal propia apoyada por la “intensidad del instante” (Russo, 2017). Esto garantizó la contención del episodio y también de la trama: en el episodio se desarrollaba un bloque temático con una delimitación temporal clara.

HBO marcó el camino a seguir para el drama serializado y, de este modo, se confirmó el auge de las ficciones televisivas en su conjunto. Pero, pese a que su modelo industrial permitía apelar a nichos muy diversos y específicos (Cascajosa-Virino, 2005), la mayoría de sus títulos seguían estando protagonizados por antihéroes blancos heterosexuales cisgénero²: Tony Soprano, Jimmy McNulty, Dexter Morgan o Don Draper, Walter White (Buonanno, 2018). Todos los personajes mencionados combinaron los rasgos bondadosos propios de los héroes con la maldad de los villanos (Canet y García-Martínez, 2018). Esta característica sirvió para crear protagonistas carismáticos, con un código moral cuestionable y propensos a los dilemas internos.

El empleo del antihéroe no solamente afectó a la construcción de los personajes, sino que también condicionó la naturaleza de las tramas. Cuando en la TVII los protagonistas adoptaron una dimensión más cotidiana, las tramas también se concibieron desde una perspectiva más urbana y con un estilo próximo al de los largometrajes de su época (Nelson, 1997). Consecuentemente, los antihéroes de la TVIII también modificaron los hilos argumentales y los llevaron a tramas psicológicamente más complejas donde se situaban las luchas de poder masculinas en el centro de la narrativa (Đurić, 2018; Landrum, 2015; Martin, 2013). Ya fuera en una comisaría, una agencia publicitaria, un grupo mafioso o, precisamente, en una cárcel, las tramas profesionales de los protagonistas siempre se relacionaban con el poder, la violencia y los dilemas morales. A modo de contrapeso, las tramas secundarias atendían a la dimensión personal de los personajes (Dunleavy, 2018): en muchos dramas seria-

² Dicho de las personas que se sienten identificadas con el sexo asignado al nacer.

lizados la relación de pareja se convirtió en el hilo serial que se contraponía a las cuestiones profesionales.

La libertad que aportaron estas cadenas a sus creadores y la propia naturaleza de la televisión por cable –la Federal Communications Commission eliminó la censura–, repercutió en la manera de construir y desarrollar los conflictos en el drama serializado (Blakey, 2017). Con este pretexto, las obras de HBO se caracterizaron por el uso exacerbado de la violencia y el lenguaje ofensivo. La manera con la que la cadena empleó estos conceptos llevó a “representaciones intensificadas y explotadoras de la sexualidad y la violencia que involucraron predominantemente a mujeres y minorías étnicas” (Köller, 2019, p. 172).

4. Formato, diseño y complejidad en *OITNB*

La primera temporada de *OITNB* cuenta con trece episodios; cuyos metrajes van de los 53 minutos de la primera entrega a los 62 de la última. Con una media de 57 minutos y medio, los episodios de la temporada muestran variaciones inferiores a los cinco minutos. De este modo, todas las entregas se aproximan a la horquilla de una hora y, por lo tanto, cumplen con los preceptos del drama serializado. Este fenómeno equipara los episodios entre sí y genera un patrón que garantiza la uniformidad formal dentro del conjunto de la temporada.

El diseño común en los episodios de la temporada se sustenta en el uso de *flashbacks*. Siguiendo el modelo de la TVIII, este recurso se manifiesta de una forma constante –está presente en doce de las trece entregas–, es fácilmente identificable –es el elemento vertebrador del episodio en muchos de los casos– y añade complejidad al proceso de lectura. En la mayoría de los episodios, estas secuencias muestran el motivo por el que algunas de las internas llegaron a la cárcel. Este patrón se cumple sin modificaciones en siete ocasiones: con Sophia, Claudette, Díaz, Nicky, Watson, Tricia y Pennsatucky (Tabla 2). Aunque los *flashbacks* de Red también tienen la voluntad de aportar una entidad narrativa al episodio, esta trama pretérita se desarrolla en dos entregas claramente distanciadas; la segunda y la octava. De este modo, la naturaleza de esta trama queda a medio camino entre la dinámica serial y la capitular. En total, este recurso aporta unidad narrativa a nueve de las doce entregas en las que se emplea. En el resto de casos, los *flashbacks* son usados para aportar más información sobre el trío protagonista: Piper, Larry y Alex.

EPISODIO	Nº DE FLASHBACKS	PERSONAJES AFECTADOS
1	7	Larry / Alex (y Piper)
2	7	Red
3	5	Sophia / Alex (y Piper)
4	4	Claudette
5	3	D. Diaz
6	3	Nicky / Alex (y Piper)
7	3	Watson

8	4	Red / Larry (y Piper)
9	2	Alex
10	5	Tricia / Larry (y Piper)
11	2	Alex
12	2	Pennsatucky
13	0	-

Tabla 2. *Flashbacks* en la primera temporada de *Orange Is the New Black*.
[Fuente: elaboración propia]

En lo referente al comportamiento estructural, la serie hace una apuesta clara por la multiplicidad de tramas y la unión de las dos dinámicas propias de la serialidad. De las 26 tramas que se desarrollan durante la temporada (Tabla 3), once de ellas quedan contenidas dentro de un único episodio y tres tienen un desarrollo (casi) omnipresente. Las tramas capitulares tienden a relacionarse con el personaje que protagoniza los *flashbacks* de ese episodio, creando así una unidad narrativa que sitúa a una interna concreta en el centro de la entrega. En otras ocasiones, la trama episódica responde al proceso de adaptación de Piper a su nuevo mundo narrativo.

TRAMA	PERSONAJES	TEMA	EPISODIOS
Compromiso matrimonial	Larry / Piper	AMOR	12
Reencuentro	Alex / Piper	AMOR	13
Reprimenda	Red / Piper	PODER	2
Trafico de droga	Red / George	PODER	6
Relación y embarazo	D. Díaz / Bennett / A. Díaz / George	AMOR/PODER	12
Amor no correspondido	Sue / Piper	AMOR	4
Matrimonio/medicación	Sophia / Jane / Crystal	AMOR/PODER	4
Adaptación a la cárcel	Watson / Claudette / Piper	PODER	3
Romance del pasado	Claudette / Baptiste	AMOR	5
Taller/destornillador	Piper	PODER	1
Despedida/salida	Mercy / Tricia / Claudette	AMOR	1
Apelación	Taystee	PODER	5
Atrapar a la gallina	Piper-Red	PODER	1
Destrucción techo capilla	Pennsatucky	PODER	1
Teléfono/fotografías	Blanca / Piper / Haely	PODER	2
Elecciones al comité	Todas / Haely	PODER	2

Drogadicción/rehabilitación	Nicky / Red	PODER	1
Pista de atletismo	Piper / Haely / Watson	PODER	1
Problemas matrimoniales	Haely / esposa	AMOR	2
Parto	María	AMOR	1
Aislamiento	Piper / Haely	PODER	1
Protección	Tricia / Red	PODER	2
Visita niñas	Todas / niñas	PODER	1
Venganza/ataque	Pennsatucky	PODER	4
Imponerse	Susan / Claudette	PODER	1
Celebración Navidad	Todas	AMOR	1

Tabla 3. Tramas y personajes en la primera temporada de *Orange Is the New Black*.
[Fuente: elaboración propia]

Siguiendo el modelo del drama serializado, los hilos narrativos más prolongados son pocos y se centran en cuestiones de carácter personal: el eje principal de la temporada responde al triángulo amoroso formado por Piper (la protagonista), Larry (su prometido) y Alex (la mujer con quien Piper tuvo una relación y la causante de su encarcelamiento). Exceptuando un episodio –el cuarto, donde Larry no aparece–, estas tramas se representan en cada entrega y muestran una continuidad estrictamente serial. La otra trama con este nivel de regularidad responde al romance que mantiene Dayanara Diaz, interna, con John Bennett, guardia de la cárcel. Este hilo argumental tiene una presencia meramente secundaria –en diez episodios solamente se representa en tres secuencias o menos–, pero, cuando se intensifica el conflicto, llega a ser el eje del episodio; en los otros tres episodios, es la trama con mayor presencia. Esto se debe a su progresión narrativa, pues el romance inicial desemboca en un embarazo que, dada la posición de ambos, genera grandes problemas para sus protagonistas. Esta renovación de la narrativa también hace que se amplíe la red de personajes vinculados a ella. Ideada por la madre de Dayanara, quien también cumple condena en el recinto, la solución a este conflicto involucra otra trama: los abusos de poder que tiene George, el más déspota de los guardias. De este modo, la trama de Dayanara y John se convierte en uno de los hilos con mayor peso y complejidad durante la segunda parte de la temporada.

5. Personajes y desarrollo narrativo en *OITNB*

Pese a que en lo sintáctico *OITNB* muestra un comportamiento afin al drama serializado, en lo semántico se acusan grandes diferencias. Teniendo a Piper como protagonista, el cambio en el género es obvio. Más allá de ser una mujer (y bisexual), Piper no sigue el modelo del antihéroe. Al menos durante la primera temporada, la protagonista se presenta como una persona completamente desorientada y con grandes dificultades para adaptarse a su nueva realidad; el primer episodio concluye con

un ataque de ansiedad. Este proceso concuerda con la primera mitad del viaje del héroe planteado por Joseph Campbell (2015) donde, a través de la mitología propia del nuevo contexto, el personaje se ve obligado a integrarse en él. Durante este periodo, Piper se presenta como un personaje inocente y con muy pocos rasgos de maldad. La gestión que hace de todos sus dilemas morales tiene como objetivo no herir a sus compañeros amorosos. El arco de Piper concluye en los últimos minutos de la temporada: ante el ataque de Pennsatucky, ella, por primera vez, hace uso de la violencia. Como se verá, esta es una de las pocas excepciones en las que los conflictos se solucionan con el enfrentamiento físico. Este hito sirve para anunciar un cambio en su proceso de adaptación.

Los personajes secundarios siguen el mismo patrón y, en su mayoría, son mujeres sin rasgos de maldad evidentes. Aunque en sus vidas pasadas hayan cometido delitos, en la cárcel su comportamiento es ejemplar; exceptuando situaciones puntuales. En las 26 tramas de la temporada se activan 25 personajes con una función clara dentro de ellas; veinte mujeres y cinco hombres (Tabla 3). Entre ellos, solamente hay dos que tengan una caracterización claramente vinculada a la maldad: George, guardia del centro, y Pennsatucky, quien se convertirá en la oponente principal de Piper durante el final de la temporada. De este modo, la representación de género se aleja del modelo anterior y, del mismo modo, la presencia de villanos es substancialmente inferior.

A su vez, *OITNB* incrementa la representación en cuanto a diversidad racial, sexual e identidades no hetero-cis-normativas. De los 25 personajes principales, siete de ellos son afrodescendientes y cuatro de origen latinoamericano. Sin embargo, los protagonistas (Piper, Larry y Alex) siguen siendo blancos y con una posición económica y social muy superior a la del resto de personajes. Esta desigualdad ha sido criticada para subrayar que, aunque la serie incorpora colectivos históricamente olvidados, sigue existiendo un gran sesgo en cuanto a raza y clase (Enck y Morrissey, 2015). En lo referente a la sexualidad, el fenómeno es muy parecido. De los 21 personajes principales que muestran su orientación sexual de una forma explícita, catorce son heterosexuales, seis son homosexuales y Piper es la única abiertamente bisexual —se excluye a Morello, pues no tienen una función principal en ninguna de las tramas—. Estas cifras no solamente contrastan con el modelo del drama serializado y las series de máxima audiencia dirigidas a la totalidad del público, sino que convirtieron *OITNB* en la serie con más lesbianas, bisexuales y/o personas trans en sus primeros años (GLAAD, 2014). A su vez, esto también incrementó la escasa representación que tenían los personajes afrodescendientes homosexuales (Martin Jr., 2015). No obstante, en la narrativa se presenta la relación de Piper con Alex como algo negativo (la causa de su encarcelamiento) mientras que su compromiso con Larry se muestra como la normalidad que tiene en libertad. A su vez, la presencia de un personaje transexual, Sophia Buset, supuso un cambio significativo para la industria; tanto cuantitativa como cualitativamente (GLAAD, 2013). La construcción de este personaje se aleja de los estereotipos de impostora, patética o asesina con los que se había relacionado históricamente la transexualidad en las ficciones audiovisuales anteriores (Galofre-Molero, 2020).

El aumento de personajes femeninos no impide que la mayoría de las tramas se relacionen con el poder (Tabla 3). Como ocurría en el drama serializado, las luchas para cambiar el *statu quo* dentro de una comunidad son el eje central de la narrativa y 18 de las 26 tramas abordan esta cuestión. Aunque las tramas amorosas siguen

existiendo, estas sirven como un elemento de continuidad y en contadas ocasiones se convierten en el conflicto principal del episodio. A diferencia de las *dramedias* de media hora, en *OITNB* conviven los objetivos externos de carácter epopéyico y las relaciones personales basadas en lo emocional. Concretamente, las tramas vinculadas al poder suponen un 56,78% en el total de la temporada; frente al 43,22% de las cuestiones amorosas (Imagen 1). Este equilibrio también muestra la voluntad de unir las tramas conclusivas –mayoritariamente vinculadas al poder– con las de naturaleza serial –principalmente amorosas–.

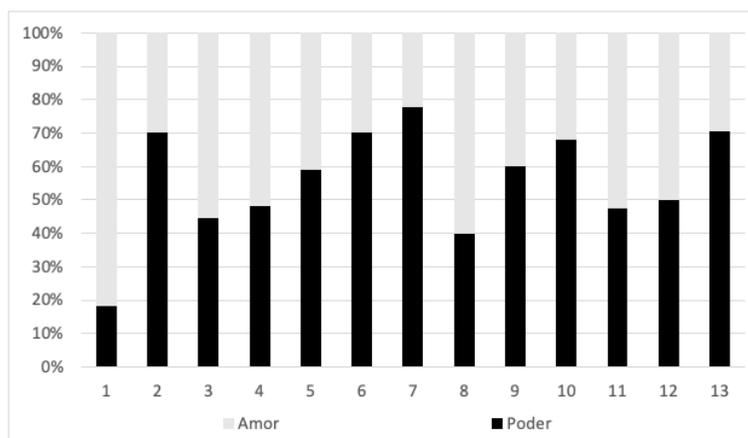


Imagen 1. Porcentaje de *beats* relacionados con las dos temáticas (amor y poder) en la primera temporada de *Orange Is the New Black*.

[Fuente: elaboración propia]

Sin embargo, el avance narrativo de estas tramas no cumple con el patrón del drama serializado. Los hilos relacionados con el poder responden al mundo narrativo de la prisión y, como ocurre en los dramas carcelarios al uso, como *Oz*, *Capadocia* (HBO, 2008-2012) o *Vis a vis* (Antena 3 y FOX, 2015-2019), estos conflictos plantean un equilibrio inicial determinado por la posición de poder de una de las internas o del sistema penitenciario en sí. En el caso de *OITNB*, la interna con una posición de poder mayor es Red, responsable de la cocina del centro. Este personaje se activa en cinco tramas y, en cuatro de estos casos, desarrolla una función de superioridad. Esto aleja a Red de protagonizar dichas tramas, pues los sujetos son otras internas que quieren su favor (Piper, Nicky y Tricia). Sin embargo, a diferencia del esquema anterior, en *OITNB* la violencia raramente es el detonante o la solución en estas tramas. Por el contrario, los hilos argumentales de la temporada se desarrollan mayoritariamente en torno al diálogo, la cooperación o la creación de planes. En las tramas de Red, las amenazas son puntuales y el uso de la violencia física es casi inexistente. Por ejemplo, a modo de reprimenda, Red le sirve a Piper un tampón usado y, en el siguiente episodio, la deja sin comida. De este modo, la privación se convierte en uno de los recursos narrativos empleados para substituir la violencia. De hecho, en el clímax de esa trama, Piper le pide a Red que la abofetea para que así puedan hacer las paces; ella se niega a hacerlo. Lo mismo ocurrirá en sus otras apariciones, donde atiende las peticiones de las reclusas sin que existan ataques físicos.

En el único caso en el que Red cumple la función de sujeto, George se convierte en el oponente de la trama. Como se ha comentado, este sí es un personaje con rasgos de villano y, consecuentemente, hace uso de la violencia. La construcción del personaje y todas sus apariciones se relacionan directamente con el uso de la fuerza física: los registros de cubículos, las amenazas a Red para que le ayude a traficar con drogas –primero arrojando comida al suelo y después orinando en una sopa– y, finalmente, tomando parte en el suicidio de Tricia, la única muerte representada durante la temporada. De este modo, George contrasta con el resto de los guardias, cuyo *modus operandi* vuelve a relacionarse con la privación y no con la violencia explícita.

Cuando Haely, el máximo responsable de la cárcel se encuentra con una pequeña discusión alza la voz para decir: “Señoras, deben empezar a comportarse como damas” (*WAC Pack*, 1x06). Más allá del machismo inherente al personaje, esta frase vuelve a recordar que “esto no es *Oz*” y, por lo tanto, que la violencia no puede ser el mecanismo para solucionar los conflictos. Siguiendo esta declaración de intenciones, el poder ejercido por la institución se ejecuta con la privación de la libertad o de los derechos fundamentales. La zona de aislamiento se convierte en el castigo recurrente y, en las tres ocasiones en las que esto sucede, cumple con su función: después de su paso por esas celdas, Piper queda profundamente impactada y cambia su carácter. Otra privación destacable durante la temporada es la retirada de la medicación a Sophia. El ataque a este personaje se relaciona con su transexualidad y la violencia, aunque no implica un ataque físico, supone un elemento desestabilizador para el personaje. Este conflicto se inicia en el tercer episodio y no se resuelve hasta el noveno; mostrando así la relación entre la continuidad y las tramas vinculadas al poder. Durante este periodo, el apoyo principal para Sophia es Jane, una monja encarcelada por motivos que no se mencionan durante la temporada. Esta curiosa pareja es otra demostración del amplio abanico de personajes que visibiliza *OITNB*.

En el caso contrario, solamente existe una ocasión en la que una interna ataca a un guardia: cuando Susan (la nueva carcelera) intenta imponerse ante Claudette, esta, desesperada por no haber conseguido la apelación, la agrede. Este incidente no sienta precedente y, cuando la trama atañe a dos o más internas, el conflicto suele relacionarse con el poder sin necesidad de usar la violencia física. Por ejemplo, cuando Piper rechaza las proposiciones amorosas de Sue, esta muestra su enfado orinando en el suelo del cubículo o incomodando a la protagonista de algún otro modo. La única de las presas abiertamente violenta es Pennsatucky. No obstante, este personaje no ocupa un lugar predominante hasta el octavo episodio. Cuando la trama cobra protagonismo, sus agresiones contrastan con el comportamiento de sus compañeras. La escalada empieza cuando Pennsatucky encierra a Alex en una lavadora que está reparando; mostrando así su fanatismo religioso que la empuja a actuar contra la relación homosexual entre Piper y Alex. A partir de ese momento el uso de la violencia se incrementa: rompe las gafas de Alex, deja a Piper una rata muerta a modo de amenaza, restriega su mano ensangrentada sobre la protagonista. Finalmente, la temporada termina con el enfrentamiento físico entre Piper y Pennsatucky. Después de un forcejeo con armas blancas, Piper pierde los estribos y golpea incesantemente a su adversaria. Este hecho sirve como rito iniciático para la protagonista y denota un cambio en su arco narrativo que tendrá consecuencias en el inicio de la siguiente temporada.

6. Conclusiones

OITNB no es *Oz*, pero su narrativa sí muestra un comportamiento próximo al del drama serializado; el formato y la combinación de tramas seriales y capitulares así lo corroboran. La multiplicidad, tanto en tramas como en personajes, también alejan la primera temporada de *OITNB* de las características formales de la *dramedia*. Del mismo modo, las cuestiones profesionales ocupan un papel fundamental en los episodios y estas tramas giran mayoritariamente en torno a las luchas de poder. Las características estructurales y el uso de los recursos propios de la serialidad crean un ecosistema narrativo parejo al de los dramas serializados de la TVIII.

La diferencia más significativa introducida por *OITNB* se relaciona con la creación de sus personajes protagonistas. Los guionistas de la serie abandonan la figura del antihéroe y vuelven a un modelo donde los rasgos de maldad quedan reservados para los oponentes más destacados; en este caso, solamente dos personajes se definen como villanos. La diversidad en cuanto a raza, sexualidad e identidad de la serie contrasta con el modelo anterior y permite introducir otras realidades en el formato por antonomasia de la TVIII. Estos personajes, lejos de ser víctimas o secundarios sin importancia narrativa, protagonizan tramas y muestran una variedad acorde con la realidad social. La falta de referentes permite que estos personajes se presenten como novedosos y que sus construcciones puedan sorprender con elementos poco vistos en el *prime time* norteamericano de principios del siglo XXI.

Del mismo modo, los conflictos centrados en el poder y el *statu quo* no se fundamentan en el uso de la violencia. A diferencia de *Oz* y otros productos próximos a HBO, *OITNB* no pretende el impacto visual basado en la sangre, el sexo o los insultos. Su desarrollo argumental, también complejo y de calidad, evita que las minorías sean siempre las víctimas de los ataques. Aunque el mundo narrativo sea la cárcel, la violencia no protagoniza las tramas; aunque aparezcan personajes femeninos, la narrativa atiende a luchas de poder; aunque está creada y protagonizada por mujeres, apela a la totalidad del público. *OITNB* representa la feminización del drama serializado y un cambio de paradigma para la televisión estadounidense.

7. Bibliografía

- Bishop, Bryan. (2013). "Netflix wants at least five new shows a year: 'The goal is to become HBO faster than HBO can become us'". Recuperado de <https://theverge.com> (Fecha de acceso: 03/11/2021).
- Blakey, Elizabeth. (2017). "Showrunners as Auteur: Bridging the Culture/Economy Binary in Digital Hollywood". *Open Culture Studies*, vol. 1, núm. 1, 321-332. <https://doi.org/10.1515/culture-2017-0029>
- Buonanno, Milly. (2018). "Widening landscapes of TV storytelling in the digital media environment of the 21st century". *Anàlisi*, vol. 58, 1-12. <https://doi.org/10.5565/rev/anàlisi.3133>
- Campbell, Joseph. (2015). *El héroe de las mil caras. Psiconálisis del mito*. Madrid: FCE.
- Canet, Fernando, y García-Martínez, Alberto Nahum. (2018). "Ambivalent responses to the ambiguous anti-hero morality: Tony Soprano and Walter White as a case study". *Palabra Clave*, vol. 21, núm. 2, 364-386. <https://doi.org/10.5294/pacla.2018.21.2.5>

- Capuzza, Jamie C., y Spencer, Leland G. (2017). "Regressing, Progressing, or Transgressing on the Small Screen? Transgender Characters on U.S. Scripted Television Series". *Communication Quarterly*, vol. 65, núm. 2, 214-230. <https://doi.org/10.1080/01463373.2016.1221438>
- Cascajosa-Virino, Concepción. (2005). "Por un drama de calidad en televisión: La segunda edad dorada de la televisión norteamericana". *Comunicar*, vol. 13, núm. 25, 121-128.
- Cascajosa-Virino, Concepción. (2009). "La nueva edad dorada de la televisión norteamericana". *Secuencias: Revista de historia del cine*, núm. 29, 7-31. <http://hdl.handle.net/10486/5701>
- Dunleavy, Trisha. (2018). *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*. New York: Routledge.
- Đurić, Dubravka. (2018). "Breaking Bad and Narrative Complexity". *AM Journal*, vol. 17, 49-58. <https://doi.org/10.25038/am.v0i17.269>
- Enck, Suzanne M., y Morrissey, Megan E. (2015). "If Orange Is the New Black, I Must Be Color Blind: Comic Framings of Post-Racism in the Prison-Industrial Complex". *Critical Studies in Media Communication*, vol. 32, núm. 5, 1-15. <https://doi.org/10.1080/15295036.2015.1086489>
- Galofre-Molero, Pol. (2020). *D'assassines a superheroïnes. Anàlisi del canvi de representació trans a les sèries de televisió d'Estats Units*. ESCAC. Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya.
- García-Martínez, Alberto Nahum. (2014). "El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión". En Enrique Fuster (ed.), *La figura del padre nella serialità televisiva*. Roma: Edsusc, pp. 19-42.
- García-Martínez, Alberto Nahum, y Nannicelli, Ted. (2021). "Otro tipo de recompensa narrativa: el concepto de "prolongación temporal" como superación de la serialidad televisiva". *Área Abierta. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, vol. 21, núm. 3, 349-365. <https://doi.org/10.5209/arab.75200>
- GLAAD. (2013). *2013: Where We Are on TV*.
- GLAAD. (2014). *2014: Where We Are on TV*.
- Goodlad, Lauren M. E. (2012). "The Mad Men in the Attic: Seriality and Identity in the Narrative of Capitalist Globalization". *Modern Language Quarterly*, vol. 73, núm. 2, 201-235. <https://doi.org/10.1215/00267929-1589176>
- Guarinos, Virginia, y Gordillo, Inmaculada. (2011). "Kate, we have to go back' Idas y vueltas de las nuevas estructuras narrativas del género seriado ficcional de la hipertelevisión". En Miguel A. Pérez-Gómez (ed.), *Previously On. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, pp. 367-383.
- Havas, Julia, y Sulimma, Maria. (2020). "Through the Gaps of My Fingers: Genre, Femininity, and Cringe Aesthetics in Dramedy Television". *Television & New Media*, vol. 21, núm. 1, 1-20. <https://doi.org/10.1177/1527476418777838>
- Jenner, Mareike. (2018). *Netflix and the Re-invention of Television*. Cham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-94316-9>
- Johnson, Derek. (2011). "Devaluing and revaluing seriality: The gendered discourses of media franchising". *Media, Culture and Society*, vol. 33, núm. 7, 1077-1093. <https://doi.org/10.1177/0163443711415747>
- Kelly, J. P. (2017). *Time, Technology and Narrative Form in Contemporary US Television Drama*. Egham: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-63118-9>

- Köller, Susanne. (2019). “‘I imagined a story where I didn’t have to be the damsel’: Seriality, Reflexivity, and Narratively Complex Women in Westworld”. *Zeitschrift Fur Anglistik Und Amerikanistik*, vol. 67, núm. 2, 163-180. <https://doi.org/10.1515/zaa-2019-0015>
- Landrum, Jason. (2015). “Say My Name The Fantasy of Liberated Masculinity”. En Jacob Blevins y Dafydd Wood (eds.), *The Methods of Breaking Bad: Essays on Narrative, Character and Ethics*. Jefferson: McFarland & Company, pp. 94-108.
- Lotz, Amanda. (2019). “Teasing apart television industry disruption: consequences of meso-level financing practices before and after the US multiplatform era”. *Media, Culture & Society*, vol. 41, núm. 7, 923-938. <https://doi.org/10.1177/0163443719863354>
- Lozano-Maneiro, José María. (2016). “Río, fuga, reloj, materia, espejo: el apogeo de la ficción en serie para televisión en el laberinto del tiempo”. *Index.Comunicación*, vol. 6, núm. 2, 237-257.
- Martin, Brett. (2013). *Difficult Men, Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. New York: The Penguin Press.
- Martin Jr., Alfred L. (2015). “Scripting Black Gayness: Television Authorship in Black-Cast Sitcoms”. *Television & New Media*, vol. 16, núm. 7, 648-663. <https://doi.org/10.1177/1527476414560443>
- Mittell, Jason. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York y London: NYU Press.
- Naranjo, Adrià, y Fernández-Ramírez, Laura. (2020). “Cambios en la estructura narrativa de las series de Netflix. El caso de Mindhunter”. *Paradigmas de La Narrativa Audiovisual. ASRI*, núm. 18, 137-153. <https://www.eumed.net/rev/asri/18/index.htm>
- Nelson, Robin. (1997). “Flexi-Narrative from Hill Street to Holby City”. En Robin Nelson (ed.), *TV Drama in Transition*. London: Palgrave Macmillan, pp. 30-49. https://doi.org/10.1007/978-1-349-25623-5_3
- O’Sullivan, Sean. (2019). “Six elements of serial narrative”. *Narrative*, vol. 27, núm. 1, 49-64. <https://doi.org/10.1353/nar.2019.0003>
- Rush, Jeff. (2011). “‘Want to Cook?’: Static and fluid layering in The Sopranos and Breaking Bad”. *Journal of Screenwriting*, vol. 5, núm. 3, 393-412. https://doi.org/10.1386/josc.5.3.393_1
- Russo, Paolo. (2017). “Storylining Engagement with Repulsive Antiheroes: Towards a Cognitive Poetics of TV Serial Drama Narrative: The Case of Gomorrah-The Series”. *Journal of Screenwriting*, vol. 8, núm. 1, 3-19. <https://doi.org/10.1386/josc.8.1.3>
- Sayeau, Ashley. (2007). “As Seen on TV: Women’s Rights and Quality TV”. En Janet McCabe y Kim Akass (eds.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London y New York: I.B. Tauris, pp. 52-61.
- Sewell, Philip W. (2010). “From discourse to discord: Quality and dramedy at the end of the classic network system”. *Television & New Media*, vol. 11, núm. 4, 235-259. <https://doi.org/10.1177/1527476409351289>
- Steiner, Emil, y Xu, Kun. (2018). “Binge-watching motivates change: Uses and gratifications of streaming video viewers challenge traditional TV research”. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 26, núm. 1, 1-20. <https://doi.org/10.1177/1354856517750365>
- Winter, Rainer. (2016). “‘All Happy Families: The Sopranos and Television Culture in the Twenty-First Century’”. *Frontiers of Literary Studies in China*, vol. 10, núm. 3, 474-494. <https://doi.org/10.3868/s010-005-016-0028-3>