

LAS RELACIONES INTERTEXTUALES DE LA SERIE *THE GOOD WIFE*: CLAVES PARA COMPRENDER EL CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE ESTADOS UNIDOS

María de Lourdes López Gutiérrez*

La intertextualidad es un recurso de análisis que permite identificar la articulación del texto original con otros para expandir el universo semántico de la obra en estudio. Su origen es el análisis literario; sin embargo, aplicar sus principios al discurso audiovisual es una tarea plausible que permite lecturas de la obra en varias dimensiones, pues es altamente intertextual dado que se constituye como síntesis de otros discursos (el literario, el musical, el pictórico, el fotográfico, etcétera).

Así, para analizar la intertextualidad en la serie *The Good Wife* (o *TGW*) identificamos las relaciones intertextuales implícitas y explícitas de la serie. Entre las primeras se considera el género, como forma narrativa canónica, pero también como el factor del que deriva el horizonte de expectativas del espectador; el contexto histórico de la producción y la alusión directa a ciertos acontecimientos que marcan la historia narrada. En las relaciones explícitas se atiende a la aparición de otros discursos audiovisuales en dicho programa —libros, películas, canciones y diversos productos de la cultura popular— que interactúan con los personajes y abonan a su significación.

Sin embargo, la búsqueda de marcas intertextuales a lo largo de siete temporadas o más de ciento cincuenta capítulos da como resultado un sinfín de posibilidades. Para este trabajo, elegí las que se relacionan directamente con el contexto sociocultural estadounidense y que ayudan a ubicar la trama en un universo de valores sociales y políticos propios del momento y de la época que refiere *The Good Wife*.

* Universidad Panamericana, <mllopezg@up.edu.mx>.

Antecedentes teóricos del análisis intertextual

Una de las vertientes del análisis del discurso especialmente reveladora para abordar productos audiovisuales contemporáneos, como se dijo, es la intertextualidad, cuyos principios fueron esbozados por el lingüista ruso Mijaíl Bajtín (1986) en sus escritos sobre texto y género, que provienen de un esquema dialógico: por un lado, la creación del enunciado orientada a la interacción entre el sujeto de la enunciación (el autor) y todos los posibles puntos de referencia de receptores diversos (destinatarios); si sumamos a ello la dimensión espacial y temporal del contexto, las posibilidades de interpretación en diferentes lugares y tiempos y por diferentes personas, el resultado es un número indeterminado.

Estos estudios, retomados décadas después de su muerte por algunos semiólogos como Julia Kristeva (1997), orientaban sus baterías al análisis de obras literarias. Son muchas las vertientes que los postulados de Bajtín tomarían en los estudios posteriores, uno de los que son especialmente significativos para comprender los alcances de lo que más tarde se llamaría intertextualidad es la noción del género como el creador de un “horizonte de expectativas” en el lector (Huerta Calvo, 1982).

Según Bajtín, las tradiciones culturales viven en formas objetivas de la misma cultura, es decir, en textos que se suceden a lo largo del tiempo. De ahí que el abordaje de una obra se deba iniciar por el planteamiento del género, que va más allá de la visión tradicional de un formato en el que se inscriben contenidos similares, siendo una entidad sociohistórica que trasciende el uso de las formas individuales (Huerta Calvo, 1982).

Otra aportación fundamental es su consideración del enunciado humano como producto de la lengua y su propio contexto. El uso de la primera atiende a la comunicabilidad que permite el uso de un código, pero más allá de las convenciones formales del lenguaje, está condicionado por la situación espacio-temporal e históricosocial en que se encuentra. Kristeva propone, a la luz de los textos de Bajtín, que una estructura literaria es generada en relación con otras estructuras (Rivero García, 2003).

Puestos en el terreno de la intertextualidad, es necesario aclarar que estas primeras aproximaciones al concepto no se refieren a la búsqueda de influencias o fuentes que originaron el texto y que en algún sentido constituyen su filiación, sino al entramado de alusiones, huellas, citas, referencias

directas o indirectas que permiten la estructura de un texto nuevo en el que, sin embargo, son reconocibles las referencias que abonarán a las posibilidades de interpretación por parte del lector (Villalobos Alpízar, 2003).

El semiólogo francés Roland Barthes señala también la desmarcación de la relación intertextual respecto de la noción de influencia, pues parte de que todo texto nace como un intertexto y los textos que se encuentran muestran diversas formas, más o menos reconocibles. Así pues, para Julia Kristeva la intertextualidad tiene como condición la “existencia de un texto de discursos anteriores como precondition para el acto de significación”; constituye la “relación de dependencia que se establece entre los procesos de producción y recepción de un texto determinado y el conocimiento que tengan los participantes en la interacción comunicativa de otros textos anteriores relacionados con él” (Marinkovich, 1998: 731).

Lo anterior deja explícita la ubicación de la intertextualidad en el terreno de la semiótica, que confiere al lector-receptor el trabajo de construcción de significados del texto a partir de su propio universo de referentes. No hay, sin embargo, una descalificación del acto de enunciación: el texto proviene de la cultura del autor y por tanto la carga significativa está en estrecha relación con los rasgos individuales de quien comunica y con el contexto cultural en el que está inserto. Nos encontramos entonces frente a más preguntas que respuestas: ¿cómo leemos a Shakespeare en el siglo *xxi*? El contexto del teatro isabelino, las convenciones de la lengua inglesa prevalentes en el siglo *xvi*, el universo semántico conformado por las experiencias del autor y su propia circunstancia sociocultural dejaron su huella, sin duda, en el legado literario del dramaturgo, pero al leerse en la actualidad el desdoblamiento de referentes va en ambos sentidos: en los del autor y su contexto (si se conocen) y en los del lector y el marco referencial desde el cual aborda la obra.

Se trata entonces de desentrañar referentes: alusiones, citas, plagios. Desde una perspectiva semiótico social, la intertextualidad posee un potencial para la construcción de significados. No se trata sólo de referencias explícitas o implícitas en los textos, sino que ocurre en distintos niveles: estructuras, registros, contenidos, géneros, situaciones. Al comprender un texto, el lector aplica su experiencia como lector de otro texto, pero realizar un análisis intertextual implica además el conocimiento de las circunstancias sociales y materiales en las que fue producido, distribuido y consumido (Fairclough, citado por Marinkovich, 1998). Julia Kristeva, con claras referencias a Bajtín,

propone una forma de estudio de la intertextualidad en dos dimensiones, a partir de la posición con respecto al texto: en horizontal para hacer referencia a aquellos que lo precedieron en el plano cronológico, tomando en cuenta los textos subsecuentes uno de otro y que van dejando huella en los que los siguen (Marinkovich, 1998). La dimensión vertical la constituye el diálogo con otros más que confluyen en el discurso y que conforman el contexto, textos contemporáneos al analizado que abrevan de los mismos referentes (Beristáin, 1996).

La intertextualidad del discurso audiovisual

Los principios mencionados fueron postulados a partir de estudios lingüísticos y literarios, pero su traslación al discurso audiovisual no supone un excesivo forzamiento de la teoría. De hecho, la intertextualidad del audiovisual se presenta como un fenómeno asequible a cualquiera que tenga relación frecuente con distintos medios audiovisuales. La riqueza intertextual de lo audiovisual, desde la analogía con lo literario pero expandiendo su potencial a los recursos del lenguaje propio, constituye un universo de estudio que puede abordarse desde muchas perspectivas partiendo del principio del carácter “polifónico” del cine, medio que me permite considerar un discurso audiovisual canónico, del cual se han derivado las formas televisivas o multimedia.

El cine, en su estatus de síntesis de las artes, se nutre de la literatura y el drama para la construcción del guión; las escenas transcurren en espacio cargados de ideología y estética, herencia de la arquitectura; la música es el texto que, en la dimensión vertical dialoga más ampliamente con el texto analizado (la música superpuesta en una película o en una serie es leída desde su propuesta semántica inicial y a la luz de su relación con la acción que acompaña). Siguiendo a Barthes, partimos de la existencia de códigos culturales, sistemas conceptuales que intervienen activamente en el proceso de significación de modo que el significado primario de un elemento textual es ampliado, e incluso trascendido, cuando la cultura opera como factor de interpretación (Marinkovich, 1998).

David Bordwell (citado por Cascajosa, 2006) parte de la idea de que el cine proporciona una variedad de posibilidades infinitas al espectador que lo conducen a la interpretación. Por tanto, su esquema interpretativo le permitirá

la construcción de una historia inteligible. Lo mismo hace la televisión, un medio que ha nacido en la lógica de la industrialización y ha abonado en grandes proporciones a la cultura popular. La ficción televisiva, objeto de este análisis, posee mecanismos que la asemejan al cine, pero también, por las condiciones del medio, la configuran de manera diferenciada como un producto cultural con características propias en sus procesos de producción y consumo.

Se trata, entonces, de trasladar los principios de la intertextualidad literaria a la especificidad de la serialidad televisiva, la forma más popular de la ficción audiovisual que, junto con el cine, ha conformado un corpus de dimensiones muy respetables a pesar de su reciente aparición en vida cultural de las personas, si se la compara con la literatura o el teatro. Para este análisis distinguiremos las relaciones intertextuales explícitas de las implícitas en el texto audiovisual (Zavala, 2007).

Relaciones intertextuales implícitas

El género. Ya Bajtín había puesto la mira en la importancia del género como primera fuente de información sobre el texto, pues constituye uno de los factores primordiales en la construcción de la expectativa del lector. Si el género es una tradición narrativa, en el caso de la ficción audiovisual se presenta como un cúmulo de elementos recurrentes en el tipo de serie, fórmulas narrativas, tipología de los personajes, léxico utilizado, recursos formales. El género provee al espectador de una ubicación sobre el tipo de discurso al que se va a enfrentar. Como la televisión es un producto industrial, la estandarización de sus procesos de producción es parte de su esencia de modo que son pocas las veces que el espectador enfrentará recursos novedosos.

La historia original. Puede ser una adaptación de una obra literaria, cinematográfica u otra serie televisiva. También suele tratarse de una versión renovada de un programa. Si atendemos a la vocación de la televisión por narrar, heredada de la radionovela, encontraremos cantidad de ejemplos de historias que se reviven en diferentes épocas y formatos. En este rubro están también el *remake* (una versión actualizada de la historia sin mayores alteraciones), el *spin-off* (continuación del arco dramático de un personaje que tiene el peso suficiente para convertirse en protagonista), la parodia (satirización

de la historia) o la secuela, es decir, la continuación de alguna línea argumental de la historia original.

Contexto histórico, social y cultural en el que se realiza la producción de la serie. Ubicar el tiempo, lugar y momento histórico es indispensable para comprender los alcances semánticos e ideológicos de la historia. Hay acontecimientos, como las guerras mundiales o el 11 de septiembre estadounidense que cambiaron el rumbo de las historias de ficción. Es importante atender también a la ideología predominante, las tendencias políticas o las restricciones, en algunos casos, para el abordaje de ciertos temas o incluso para su tratamiento. En este rubro, son determinantes también los rasgos de la entidad productora: una empresa generalista en señal abierta tendrá más restricciones en contenidos o temas impuestos por los anunciantes (en el caso de Estados Unidos) o de las autoridades (el caso de México) que una cadena en señal restringida cuya sujeción a tiempos o contenidos es mínima. También es necesario identificar si la serie fue originada por algún hecho histórico o es derivada de inventos, descubrimientos científicos o movimientos artísticos.

Relaciones intertextuales explícitas

La música. Éste es un lenguaje independiente, un discurso en sí mismo, pero dentro de una escena o acompañando a una toma puede convertirse en un contradiscurso o en un recurso extraordinario de vehiculación de significados. No nos referimos aquí al uso expresivo o dramático de la música, sino a aquellas piezas musicales que ya tenían vida antes de su inserción en la serie y que al incorporarlas al discurso lo enriquecen y dan al espectador una serie de indicios extra para la construcción de significados.

Decorados. Cuadros, carteles, muebles, diseño de interiores que interactúan con el resto de los elementos de la imagen y abonan a su significación por su diálogo con el resto de los elementos de la escena o por sí mismos.

Alusiones, menciones, citas, glosa, paráfrasis de textos, otros diálogos, frases populares, etc. Hay personajes que recitan citas de otros personajes, de libros, de científicos, etcétera. La alusión y la cita en el terreno de la literatura son las formas intertextuales más claras. En el discurso audiovisual pueden ser verbalizadas o insertas como didascálicos (textos en la pantalla). Si el espectador las identifica al momento del visionado, hará la conexión semántica

que le permita cierto grado de familiaridad con el texto; si, por el contrario, no la identifica, puede de cualquier forma acudir a otras fuentes para buscar el significado y hacer la operación aunque sea en un momento diferente del visionado.

Libros leídos, mencionados o mostrados en escena. Su presencia opera en forma similar a las alusiones o citas e incluso a la música: son un texto dentro de otro texto.

Códigos de otros textos audiovisuales: video, cine, televisión. Este punto se refiere a la presencia de fragmentos (por ejemplo, una película vista por un personaje en el cine o en el televisor), temas, personajes e incluso tomas reconocibles de otros discursos (por ejemplo, la sombra de Nosferatu subiendo la escalera).

Objetos simbólicos. Los que por su presencia adquieren significados fílmicos (propios de la historia).

La localización de estas marcas depende, reiteramos, del espectador y su experiencia en el visionado. Si la intención es el análisis, partimos de que la interpretación se nutre del itinerario recorrido a lo largo no sólo de un visionado focalizado sino de la cantidad de información que se acopia en los puntos previos del modelo. Por ello, el análisis sí atiende directamente a la búsqueda de referentes mediante su localización a lo largo de la serie.

Aquellas que consideramos canónicas o representativas de la tercera edad de oro o del *boom* de la serialidad en el siglo *xxi* tienen la cualidad de nutrirse unas a otras y de dialogar en diversos modos intertextuales durante su desarrollo. No es extraño que en una serie se mencione otra que está siendo transmitida en paralelo o que es muy reciente; la mención puede corresponder a diferentes intencionalidades y puede ser, o no, registrada por el espectador para incorporarla a su propia lectura de la escena o de la serie en su totalidad. En este sentido, las referencias explícitas deben ser consideradas en el análisis como marcas que están ahí por decisión del productor o del autor y que por tanto tienen una intención comunicativa.

La serialidad televisiva actual se caracteriza por una enorme carga intertextual. Como productos de la cultura audiovisual popular, las series han ido acumulando un amplio repertorio de intertextos con el cine, la literatura, la música, la cultura popular y los contextos históricos en los que suceden. Como son referentes importantes de la realidad, su delimitación histórico-cultural es fundamental para cumplir la función de proveer al público de relatos

que le permitan una lectura de su propio contexto social y la comprensión del comportamiento humano en ese contexto y en determinadas situaciones.

Análisis intertextual de *The Good Wife*

DATOS GENERALES DE LA SERIE

The Good Wife, producida por Columbia Broadcasting System (CBS) y transmitida de 2009 a 2016 a lo largo de siete temporadas (ciento cincuenta y seis episodios), fue creada por Michelle King (*In Justice*, 2006), Robert King (*Vertical Limit*, 2000), teniendo como personajes principales a Alicia Florrick (Julianna Margulies), Cary Agos (Matt Czuchri), Will Gardner (Josh Charles) y a Peter Florrick (Chris Nott), entre otros.

SINOPSIS

Alicia Florrick, una mujer de mediana edad que al inicio de la serie acompaña a su marido, Peter Florrick, fiscal del condado de Cook en Illinois a una declaración pública —él ha sido acusado de corrupción y de haber tenido contactos sexuales extramaritales—. Peter pasará una temporada en la cárcel. Alicia se ve obligada a retomar su carrera profesional de abogada, después de trece años de fungir sólo como esposa y madre de dos hijos adolescentes. Will Gardner, su amigo y compañero en la universidad de Georgetown, con quien desde el inicio se sugiere una relación amorosa, le da la oportunidad de integrarse al prestigioso despacho Lockhart, Gardner y Stein.

Alicia empieza a abrirse paso, compitiendo por el puesto con el joven y ambicioso abogado Cary Agos y construyendo una relación profesional y de amistad con Kalinda Sharma, su investigadora.

Peter sale de la cárcel y en paralelo a la exitosa carrera que Alicia está construyendo en el despacho, él se lanza como candidato a fiscal del estado; con la ayuda de su director de campaña, Eli Gold, y sorteando los escándalos sexuales y de corrupción, Peter gana la elección.

Alicia no lo acepta de nuevo como pareja a pesar de que ante los medios y la sociedad aparecen varias veces como un matrimonio bien avenido

e incluso tienen encuentros sexuales esporádicos que son siempre regulados por Alicia. Ella, por su parte, se convierte en amante de su amigo Will Gardner, que muere en la temporada 5 en un fuego cruzado. Como parte integrante del despacho, en el que asciende más o menos rápido, Alicia desarrolla relaciones profesionales como abogada de personajes muy polémicos, como el narcotraficante Lemond Bishop o el multimillonario Colin Sweeney, acusado de violencia sexual e incluso de asesinato.

La carrera de Peter es imparable: se postula y gana las elecciones como gobernador mientras Alicia sortea, junto con el despacho, los avatares de cualquier empresa importante en el siglo XXI: fuerte competencia, ajustes de la empresa por situaciones económicas adversas, éxitos y fracasos. En la sexta temporada ella misma se postula como fiscal. A pesar de su triunfo tiene que renunciar por conflicto de intereses. Su carrera política se ve frustrada y debe recomenzar su vida profesional, fuertemente debilitada por la campaña.

Después del intento de lograr la candidatura a la presidencia de la República, que no logra, Peter mantiene una relación cordial con Alicia, aunque nunca se consolidan nuevamente como pareja. Alicia empieza a utilizar las mismas artimañas de Peter Florrick para enfrentar enemigos. Hacia el final de la última temporada se ha convertido en una mujer de pocos escrúpulos en lo profesional y sin una pareja estable.

RELACIONES INTERTEXTUALES IMPLÍCITAS

El género

El género de *The Good Wife* es un híbrido entre el procedimental legal y el melodrama. Las series de procedimiento se popularizaron por los programas policíacos en los que un caso es resuelto en cada capítulo. Para forzar el final, el género desarrolló una serie de clichés y fórmulas fácilmente detectables por el público que, sin embargo, se aficionó debido a la novedad que puede suponer cada caso, aun cuando el final es previsible y a veces resulta inverosímil por la facilidad con la que concluyen; sin embargo, el género ha producido éxitos como todas las ediciones de *CSI* (*Crime Scene Investigation*).

La propuesta de *The Good Wife*, sin embargo, no se centra en el procedimiento para ganar un caso sino en el caso mismo: narcotráfico, delitos cibernéticos, escándalos sexuales, abusos sindicales, asuntos con perspectiva de género, fraudes electorales, tribunales militares, ética de la ciencia, derechos de autor en internet y demás temas de actualidad, constituyen los casos que enfrentará Alicia. Más que un asunto de procedimientos jurídicos o de astucia del personaje, la serie se convierte en un escaparate de problemas de nuestros tiempos. Muchos de ellos dilemas morales, más que cuestiones legales.

En el terreno del melodrama, la serie de adereza con el desarrollo de la vida amorosa de Alicia Florrick, la protagonista, pero también con sus roles de madre, esposa, nuera e hija, los que le dan al personaje una dimensión humana que lo complejiza y abre posibilidades argumentales para atender también la problemática personal.

A pesar de la hibridación de géneros, el espectador desarrolla la expectativa de la resolución del caso en cada episodio (dos capítulos si los problemas son muy complejos). Esto marca el ritmo de la serie y constituye la trama principal de cada emisión. En paralelo, la línea argumental de la vida personal de Alicia va a un ritmo más pausado y es reconocible, de forma estructural, en cada temporada, no en cada capítulo.

El contexto histórico

En marzo de 2008 el gobernador de Nueva York fue noticia: renunciaba a su cargo una vez que se había hecho pública su costumbre de contratar servicios millonarios de prostitución. Eliot Spitzer, el sujeto en cuestión, se declaró ante la prensa profundamente apenado por la decepción que su proceder causaba entre quienes creían en él. Junto a él aparecía su esposa, Silda (Brooks, 2008).

Las múltiples críticas sobre *The Good Wife* publicadas en diarios y revistas indican que fue este hecho el que inspiró a los creadores de la serie para iniciar su producción. La primera relación intertextual es, por tanto, con un hecho real que marcó no sólo la vida del exgobernador, su esposa y su familia, sino el mundo de la política estadounidense y el papel de la prensa en él, cuestión nodal de la historia de Alicia y Peter Florrick.

Los escándalos públicos relacionados con conductas sexuales han sido siempre materia de atención tanto de los medios como de la población. En

la serie son frecuentes las referencias a Hillary Clinton como esposa engañada y su analogía con Alicia: “Ella lo pudo hacer, tú también lo harás” fueron las palabras de Diane, la prominente abogada dueña del despacho, mientras le mostraba a Alicia una foto en su oficina en el primer episodio.

Desde 1994 el triunfo de las posiciones conservadoras fue palpable en Estados Unidos: los republicanos ganaron las dos cámaras y enarbolaron un programa de valores y principios éticos para restablecer los vínculos del gobierno con los ciudadanos. El presidente William Clinton ensombreció el panorama cuando se hicieron públicas sus relaciones con la becaria Monica Lewinsky, lo cual llevó en 1998 al segundo *impeachment* en la historia de Estados Unidos, que, si bien no prosperó, dejó marcado el mandato de Clinton y expuso a su mujer Hillary al foco mediático global (De la Guardia, 2013).

Hillary Clinton u otras esposas de altos funcionarios públicos que han incurrido en actos inmorales son personajes que, de inicio, logran una fuerte empatía, que puede traducirse en admiración o conmiseración, pero que no deja indiferente a la población. Cabe comentar que los escándalos sexuales logran más *rating* que los de corrupción. En el caso de Peter, es mucho más cuestionado por sus encuentros con prostitutas que por su supuesto desvío de recursos.

Las relaciones intertextuales implícitas incluyen la alusión y la implicación de algunos casos legales auténticos, como el escándalo de Edward Snowden, la irrupción de Anonymous, el crecimiento de Google y la polémica en el uso de sus algoritmos, las escuchas de la National Security Agency (NSA), los juicios sobre la legislación en torno a los bitcoins, las viñetas de Mahoma y el dilema de la libertad de expresión, los problemas de salud por la ingesta de bebidas energéticas, la invasión de la privacidad con el uso de drones o la autoría de la música y el plagio.

La variedad de casos que enfrentan los despachos jurídicos en las series se basan en temáticas actuales y polémicas: racismo, discriminación, terrorismo, abusos y lagunas jurídicas en la web, escándalos mediáticos, diferencias religiosas, narcotráfico y consumo de drogas, desastres ecológicos, entre otros. La fuerte conexión de *The Good Wife* con el entorno político y social es lo que sostiene su verosimilitud y su legitimidad como drama de actualidad.

RELACIONES INTERTEXTUALES EXPLÍCITAS
EN *THE GOOD WIFE*

El programa y su contenido corresponden al universo de la procuración de justicia en Estados Unidos. El género procedimental legal da lugar al uso de recursos narrativos identificables: el *insight* del investigador para descubrir la pieza que falta, el desarrollo de los juicios y sus protocolos, los elocuentes silencios cuando alguien ha hecho una confesión involuntaria, las estrategias en los diálogos para que un testigo “suelte” la información, etc.

En este rubro, la estructura dramática: presentación del caso, desarrollo y solución constituyen el andamio en el cual se montan las escenas de la trama, incluyendo las de la trama B, que no pertenecen al caso sino a la progresión de los personajes; aun así, el formato es de episodio conclusivo.

Las alusiones a fórmulas jurídicas, juicios famosos, frases hechas para explicar situaciones complejas son parte del léxico cotidiano de los abogados de la serie. Se pueden identificar también alusiones a otras series como las ironías y frases muy similares a *True Detective*, sugiriendo que Alicia la está viendo (sabemos que ve una serie, pero no cuál).

En el episodio 4 de la temporada 6 Alicia ve una escena de un asesinato en *Oscuridad al mediodía*, una historia basada en la novela de Arthur Koestler, sobre la revolución rusa. El fragmento en realidad está siendo presentado en un programa misceláneo, en el que los conductores banalizan la escena, que es sumamente violenta. En el mismo programa Alicia verá más adelante una discusión entre una actriz y el creador de *The Americans*.

El vestuario de la serie ha sido aclamado por la crítica y fue nominado para un premio Emmy en 2016. En varias ocasiones hay alusiones a la ropa de Alicia Florrick, quien acepta en alguna escena que su traje es Escada y que usa ropa de diseñadores. El estatus de los personajes de la serie da lugar a las prendas modernas y elegantes que han rebasado los límites de la pantalla, como lo afirma Daniel Lawson, diseñador del vestuario de *The Good Wife*: “*TGW* también me ha servido para asociarme con Andrea Cohen de Lumber 35 en Londres para crear una elegante línea de ropa especializada en armarios chic para mujeres trabajadoras profesionales” (Ponce, 2015).

Las críticas al respecto señalan su importancia en el establecimiento de tendencias y un estilo propio de mujeres profesionales cuyo éxito se refleja en las ventas reales de los diseños de Lawson y en general de los diseñadores

cuyas prendas son utilizadas en la serie. El nombre del programa es también una sugerencia intertextual cargada de significado. El concepto de *good wife*, gracias a la literatura popular estadounidense, desde el siglo xx es un constructo social relacionado con un rol femenino sumiso, servicial y supeditado al esposo. A una buena esposa la define su comportamiento social, pero sobre todo, su actitud frente a la pareja. Al respecto, encontramos varios libros cuyo título alude a ello: *The Good Wife* de Elizabeth Buchan, publicado por Penguin (2003), es la historia de Fanny, la esposa de un poderoso político cuya ambición está por encima de cualquier principio. Es obediente, sumisa y atenta a las necesidades derivadas de las funciones públicas de su esposo hasta que las circunstancias la llevan a cuestionarse sobre su propia vida.

A Good Wife de Pam Garlick, publicado en 2016, narra la historia de Karlie, una mujer víctima de maltrato por parte de su esposo quien a pesar de todo intentó siempre cumplir con sus deberes de esposa, hasta la muerte de él (Garlick, 2016).

The Good Wife's Guide es una publicación cuya autenticidad no se ha verificado, que retoma la estética de la publicidad de los años cincuenta para ilustrar algunos consejos sobre cómo ser una buena esposa. Todos ellos se refieren a una actitud servil de la mujer y a la sumisión ante el esposo. La información sobre esta guía en diversas páginas advierten que la revista *Housekeeping Monthly*, donde supuestamente apareció la publicación, no existió. Aun así, constituye una burla a aquellos principios. Su exageración apunta a que no es real, pero en el fondo se basa en una actitud deseable de la esposa ideal, llevada al extremo por esta publicación fraudulenta.

En 1869, Louisa May Alcott publica la segunda parte de *Mujercitas*, una novela fundamental para la juventud conservadora del cambio de siglo. En español fue publicada como *Aquellas mujercitas*, pero su nombre en inglés era *Good Wives*, y narra la continuación de la vida de Meg y Amy, dos de las protagonistas de la primera novela, que al final de la historia se casaron. La visión del final feliz asociado al matrimonio es un *topos* de la novela romántica y las historias de amor.

En 2013 aparece en el mercado digital el libro *How to Be a Good Wife* de Emma Chapman. La sinopsis refiere la historia de Marta, quien recibe de manos de su suegra el *Manual de la buena esposa* el día de su boda con Héctor. Al parecer, sus esfuerzos por seguir dicho patrón la han hecho olvidar cómo era su vida antes (Chapman, 2013).

Las relaciones intertextuales explícitas referentes a la música aportan también un universo de posibilidades interpretativas al espectador. La música incidental cumple una función fundamentalmente expresiva en la serie, no tiene una personalidad propia sino que refuerza el sentido dramático de la escena. Pero también se acude a la musicalización con piezas existentes que constituyen un “comentario” a la acción. En la serie, fueron utilizadas doscientas cuarenta y dos canciones. Veamos algunas de momentos clave:

Temporada 1, episodio 22 (T1E22). Alicia tuvo un caso difícil relacionado con Colin Sweeney. Esa noche, en su casa, hay una pequeña celebración porque Peter es liberado del control policial que le impedía salir del domicilio. Ella tiene un semblante apagado, hay gente en la sala, Peter levanta el dispositivo que le han quitado como trofeo. La canción de fondo es “Feeling Alright”, de Traffic; un apoyo al estado de ánimo de Peter, en contrapunto con lo que Alicia demuestra y con las lapidarias palabras que le dirige Jackie Florrick: “las mujeres permanecemos en la sombra. Sonreímos, consolamos, atendemos, pero siempre estamos. Eres una buena mujer, Alicia”.

T2E23. Will y Alicia deciden pasar una hora juntos, en un hotel. Durante la escena en el elevador en la que paulatinamente se van acercando (pues se detiene en cada piso, recurso magistral del guion) se escucha “Any Other World”, de Mika, una sugerente e íntima melodía que sin pasar los límites de la cursilería le imprime a la escena la atmósfera sonora adecuada.

T3E19. *Flashback.* Alicia escribe una carta a la corredora de bienes raíces que ha puesto en venta su antigua casa. Le vienen recuerdos de la infancia de sus hijos y sus épocas de familia feliz. Se escucha de fondo “November” de Balmorhea, una pieza minimalista con una fuerte carga de melancolía.

T4E3. A propósito de un caso sobre internet, se descubren una serie de mentiras sobre Alicia, Peter y Will Gardner, noticias falsas y testimonios inventados para hacer daño a la campaña de Peter. Teniendo como imagen central a una Alicia cuyo gesto es la comprensión de todos estos enredos, y su risa ante lo inevitable, escuchamos “Knowing the Things that I Know”, de The Blow.

T5E15. El capítulo más dramático de la serie y en el que se encuentra el giro argumental más violento: la muerte de Will Gardner. Como la mayor parte de los episodios inicia con la presentación del caso, pero en esta ocasión la escena abre con el acusado, un joven de mirada tensa. La primera sucesión de tomas carece de diálogo y son del mismo joven y sus padres. Se

escucha el inicio de “Mission District”, de The Black Angels, una pieza cargada de dramatismo y suspenso como premonición de lo que pasaría después en el episodio.

T6E4. Al inicio de su campaña por la fiscalía, uno de los capítulos más difíciles para Alicia que confronta la investigación de la oposición sobre todos los puntos negativos de su vida: el aborto de Zach y su novia musulmana, la pareja homosexual de su hermano y un escándalo de pornografía infantil y el capítulo remata con su encuentro con Lemond Bishop. En la escena final se oyen los primeros acordes de “La Pasión según san Mateo”, de J.S. Bach, un comentario casi de humor sobre el drama del episodio.

T7E22. En el final de la serie, cuando Alicia está en medio de un remolino sentimental por su relación con Jason y sus responsabilidades con Peter suena en varias ocasiones “Better”, de Regina Spektor, cuya música y letra acompañan a Alicia y describen su estado de ánimo.¹

Conclusiones

La intertextualidad es la herramienta más efectiva para la interpretación. Las referencias a otros textos hacen que las series dialoguen entre sí y permanezcan vigentes, pues son un eslabón en la historia de la narrativa.

Es imposible atender a todas las relaciones intertextuales de una serie cuyo mínimo son trece capítulos (en el infortunado caso de que no supere la primera temporada). Los referentes implícitos y explícitos son tantos que un espectador quizá no registre todos en un primer visionado, pero sin duda los que identifique tendrán sentido para él.

La diferencia con el análisis es que, como proviene de una “segunda navegación”, el analista puede y debe ir en búsqueda de las referencias de aquellos textos que descubra en la serie, amén del estudio del género y las condiciones espacio-temporales de la producción. La intertextualidad como metodología de análisis no debe atender, por tanto, sólo al bagaje que, de inicio, tiene el espectador al ver la serie, sino al complejo tejido que, mediante la investigación, podrá descubrir en el proceso del análisis.

¹ Las canciones de la serie pueden encontrarse en <<https://www.tunefind.com/show/the-good-wife/season-1>>.

En *The Good Wife*, hay dos personajes clave para comprender este punto: Colin Sweeney (Dylan Baker), un tipo cínico, millonario, poderoso y siempre relacionado con crímenes pasionales, muertes violentas en situaciones sexuales e incluso escándalos mediáticos. Desde su primer contacto con Alicia es obvio que ella lo cree culpable, pero en su papel de abogada debe hacer todo lo posible por demostrar lo contrario; esto le resulta muy redituable, pues será uno de sus clientes más fieles y por tanto una cuenta segura para las finanzas de su despacho.

El otro caso, más contundente, lo representa Lemond Bishop (Mike Colter), el narcotraficante. Son numerosos los capítulos en los que se aborda lo polémico que resulta tenerlo como cliente: es nocivo para la imagen pública de Peter y de Alicia, pero inyecta recursos a sus campañas; es nocivo para la respetabilidad del bufete, pero los salva de la quiebra en más de una ocasión. Paradójicamente, Bishop es entregado a las autoridades por Kalinda, quien desentraña su parte humana, familiar y vulnerable. Ella lo delata no porque esté convencida del daño social que causan sus negocios, sino por salvar a Cary Agos de la cárcel. Una lealtad bien entendida, con Cary, y una acción de justicia con un fin que no es el bien común.

La condición de figura pública de Peter Florrick y por tanto de Alicia nos permite identificar una de las premisas más importantes de la serie: la dilución de las fronteras entre lo público y lo privado. Sus actos serán juzgados desde el impacto que causen en la televisión, en la prensa o en las redes sociales. La presencia de los medios como fiscalizadores de su actuar es un tema constante y determina en buena medida los puntos argumentales y los giros de la trama. La moral no es del sujeto, de sus convicciones o de sus valores, sino se plantea en función de los otros, presencias anónimas muchas veces cuya presión mediática es capaz de mover los hilos de la política pero también de incidir en el entorno familiar y más cercano de los personajes.

La vida privada de los funcionarios públicos puede ser un aval de moralidad para ganar el apoyo y la simpatía de los votantes o se puede volver en su contra. Esto devela las visiones más conservadoras de la sociedad estadounidense, que exige a Alicia un comportamiento intachable y provoca el continuo linchamiento a Peter por sus amoríos y encuentros con prostitutas.

Las relaciones intertextuales en la serie nos permiten, pues, entender el contexto de la lucha política en Estados Unidos como una serie de fuerzas que tensan las relaciones: la familia, los medios y el sistema mismo. La

potencia mediática estadounidense está presente a lo largo de toda la serie; buena parte de las acciones se determinan a partir del impacto que han tenido o que tendrán en la prensa y en los medios electrónicos (por lo años de producción, la serie resulta conservadora en las alusiones a la fuerza de las redes sociales y se centra más en la prensa y la televisión).

La cultura popular estadounidense, en forma de películas, series o piezas musicales, es un referente común que ilustra el contexto en el que vive una familia de clase acomodada: dos hijos, una casa propia, escuelas particulares, automóviles, fotos de algunos viajes. No existe, sin embargo, el despilfarro, el exceso o las diferencias sociales brutales que algunas series en Latinoamérica presentan cuando se trata de abordar la vida de funcionarios públicos.

Si bien aparece el dilema ético y moral en los casos que enfrentan los abogados, la sociedad se presenta bastante idealizada: la serie es producto de la CBS, la cadena de medios más poderosa y la que más ficción ha dado al mundo. De ella provienen las series que hemos consumido desde los años cincuenta. Su carácter generalista determina el manejo conservador de los contenidos. A pesar de la dureza de los casos, no hay crítica ni cuestionamientos profundos al sistema social o jurídico estadounidense. La doble moral prevalece en muchas de las relaciones sociales y afectivas, sobre todo las de pareja. La libertad sexual, por cierto nunca mencionada como tal, se presenta velada por el filtro familiar y moral.

El papel de esposa, como lo indica el título de la serie, será el eje semántico de Alicia: su carrera profesional, sus éxitos en el difícil mundo laboral, sus relaciones con otros hombres, sus amistades, sus relaciones familiares estarán siempre sujetas a lo que parece su rol definitorio aun cuando desde la primera escena hay una ruptura matrimonial. Esto no impide que afloren discursos como el feminista o la causa LGBTTT en la serie, a fin de cuentas son universos que conviven en el crisol de la compleja sociedad estadounidense.

Por otro lado, a pesar de la aparición de funcionarios corruptos, jueces comprados o casos resueltos sin transparencia, en la generalidad de las temporadas el sistema prevalece como factor de cohesión social, las instituciones cumplen su función y ordenan la vida pública. La gente cree en sus autoridades, confía en la policía, denuncia el delito, tiene oportunidades de acceso a la justicia. El visionado de las siete temporadas parece afirmar de manera velada que Estados Unidos sigue siendo el país de las oportunidades.

Fuentes

BAJTÍN, MIJAÍL

1986 *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).

BERISTÁIN, HELENA

1996 *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

BROOKS, DAVID

2008 “Renuncia Eliot Spitzer por el escándalo de las prostitutas”, *La Jornada*, 13 de marzo, en <<https://www.jornada.com.mx/2008/03/13/index.php?section=mundo&article=029n1mun>>.

BUCHAN, ELIZABETH

2003 *The Good Wife*. Londres: Penguin.

CASCAJOSA VIRINO, CONCEPCIÓN

2006 “El espejo deformado: una propuesta de análisis del reciclaje en la ficción audiovisual norteamericana”, *Revista Latina de Comunicación Social* 9, no. 61 (enero-diciembre).

CHAPMAN, EMMA

2013 *How to Be a Good Wife*. Londres: Macmillan.

GARLIC, PAM

2016 *A Good Wife*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

GUARDIA, CARMEN DE LA

2013 *Historia de Estados Unidos*. Madrid: Punto de Vista.

HUERTA CALVO, JAVIER

1982 “La teoría literaria de Mijaíl Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)”, *Dicenda: cuadernos de Filología Hispánicas* no. 1: 143-158.

KRISTEVA, JULIA

- 1997 “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en Desiderio Navarro, ed., *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba.

MARINKOVICH, JUANA

- 1998 “El análisis del discurso y la intertextualidad”, *Boletín de Filología* 37, no. 2: 729-742, en <<https://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/21478/22776>>.

PONCE, ROCÍO

- 2015 “Así se crea el vestuario de *The Good Wife*, la serie que crea tendencias”, *Bluper*, 8 de octubre, en <<http://bluper.lespanol.com/noticias/vestuario-the-good-wife-serie-crea-tendencias>>.

RIVERO GARCÍA, ISABEL

- 2003 “Intertextualidad, polifonía y localización en investigación cualitativa”, *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, no. 3: 1-13, en <<http://www.aucm.kirj.redalyc.org/articulo.oa?id=53700301>>, consultada el 7 de febrero de 2018.

TUNEFIND

- s/f “*The Good Wife* Soundtrack”, <<https://www.tunefind.com/show/the-good-wife/season-1>>.

VILLALOBOS ALPÍZAR, IVÁN

- 2003 “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 41, no. 103: 137-146.

ZAVALA, LAURO

- 2007 *Manual de análisis narrativo*. México: Trillas.

Filmografía

Americans (The). Varios directores. Estados Unidos: Amblin TV / DreamWorks TV, productores, 2013-2018.

CSI: Crime Scene Investigation (CSI). Varios directores. Estados Unidos / Canadá: CBS Paramount Network TV / CBS Productions / Alliance Atlantis Communications / Jerry Bruckheimer TV, productores, 2000-2015.

Darkness at Noon. Dir. por Cyril Coke. Episodio 19 de la serie de *ITV Play of the Week, Producer's Showcase*, temporada 8, transmitido en Estados Unidos el 15 de enero de 1963. Reino Unido: Granada Television, 1963, en <https://www.imdb.com/title/tt0974145/?ref_=nm_film_wr_11>.

In Justice. Varios directores. Estados Unidos: Touchstone TV y varios productores, 2006.

True Detective. Varios directores. Estados Unidos: Anonymous Content / HBO Entertainment / Passenger y varios productores, 2014-.

Vertical Limit (Límite vertical). Dir. por Martin Campbell. Estados Unidos / Alemania: Columbia Pictures / Martin Campbell y Robert King, productores, 2000.