

Relaciones Intertextuales en la Serialidad Televisiva. El Caso de Good Girls Revolt

Intertextual Relations in Television Seriality. Good Girls Revolt's Case

María de Lourdes López Gutiérrez
Universidad La Salle

RESUMEN

La serie Good Girls Revolt (Amazon Studios, 2016) narra el caso real de la demanda de las periodistas del Newsweek por discriminación laboral en 1973. Es una obra rica en relaciones intertextuales al estar enmarcada en la convulsa década de los 60, génesis de la contracultura y marco de cambios radicales en el entorno sociopolítico. La serie focaliza la historia desde la vivencia femenina, lo cual favorece el énfasis en los temas del patriarcado y los roles de género, conceptos fundamentales del feminismo moderno. Sustentado en autores como Genette, Batjin, Kristeva y Zavala, el análisis de las relaciones intertextuales ha permitido desarrollar un panorama de interpretación a la luz de los textos precedentes y concomitantes de la serie y de su contexto sociocultural en su dimensión vertical y horizontal, incluyendo las marcas de la cultura popular, el feminismo y la postura editorial ante los hechos históricos de la época.

Palabras clave: Good Girls Revolt; intertextualidad; feminismo; contracultura; periodismo.

ABSTRACT

The series Good Girls Revolt (Amazon Studios, 2016) tells the true story of the Newsweek journalists' lawsuit for labor discrimination in 1973. It's rich in intertextual relations, as it is framed in the convulsive decade of the 60s—the genesis of the counterculture—and within the framework of radical changes in the social and political environment. The series focuses on the story from the female experience, which favors the emphasis on the themes of patriarchy and gender roles, fundamental concepts of modern feminism. Based on authors such as Genette, Batjin, Kristeva, and Zavala, the analysis of intertextual relations has allowed the development of an interpretative panorama in the light of the preceding and concomitant texts of the series and its sociocultural context in their vertical and horizontal dimensions, including the marks of popular culture, feminism, and the editorial stance towards the historical facts of the time.

Keywords: Good Girls Revolt; intertextuality; feminism; counterculture; journalism.

INTRODUCCIÓN

Good Girls Revolt (Amazon Studios, 2016) narra el caso de las mujeres periodistas de la revista Newsweek, quienes en marzo de 1970 la demandaron ante la Equal Employment Opportunity Commission (EEOC) argumentando discriminación por género. Aun teniendo la misma formación profesional y las mismas credenciales académicas que los hombres, ellos eran periodistas, mientras que ellas investigadoras y fact chequers. Su nombre nunca figuraba en lo publicado (Painter y Ferruci, 2019) (Brownmiller, 1999).

La serie está basada en un hecho real documentado por una de las protagonistas, Lynn Povich, en el libro homónimo publicado en 2012 y enmarcada en el final de la década de los 60 y en los inicios del feminismo moderno. Una de sus características es la riqueza de las referencias a la cultura popular y al

complejo contexto histórico en Estados Unidos, al tratarse de una historia que transcurre en un medio de noticias, esto cobra especial relevancia. Por otro lado, la situación de las mujeres como asunto nodal en la trama permite un abordaje desde varios ejes, La historia narra la construcción de una demanda, pero también el análisis de las relaciones interpersonales marcadas por la inequidad, por las visiones y comentarios machistas y por aquello que en la teoría feminista se concibe como el patriarcado y los roles definidos por el género (Painter y Ferruci, 2019; Facio y Fries, 2005). La intersección de estos elementos crea un considerable cúmulo de relaciones intertextuales que permiten una interpretación amplia de la obra, más allá de la documentación de un hecho real.

OBJETIVO

El objetivo de este trabajo es analizar las relaciones intertextuales de la serie para contextualizar los hechos narrados en una época histórica determinada. Así mismo, se busca identificar los recursos narrativos que articulan la serie con los textos con los que se relaciona.

METODOLOGÍA

El análisis de la serie *Good Girls Revolt* se desarrolla a partir de un enfoque cualitativo de análisis de contenido, con base en las categorías derivadas de las relaciones intertextuales presentes en la narrativa audiovisual. Este método permite examinar de manera sistemática los significados y referencias culturales que se manifiestan en la serie, reconociendo su naturaleza polisémica y su capacidad de articular discursos provenientes de otros textos y contextos históricos.

En una primera fase se delimitaron las unidades de análisis correspondientes a las escenas, secuencias y diálogos que contienen alusiones directas o indirectas a otros textos —literarios, históricos, musicales o visuales—, así como a

fenómenos culturales del periodo histórico representado (década de los sesenta y principios de los setenta). Estas unidades fueron codificadas e interpretadas de acuerdo con las dos dimensiones propuestas por la teoría intertextual:

con la dimensión horizontal, que comprende los textos que preceden o coexisten con la serie, y la dimensión vertical, que se refiere a los textos y contextos históricos que confluyen en su construcción discursiva (Kristeva, 1997; Fiske, 1999; Zavala, 2013).

En la segunda fase del análisis se identificaron los indicios intertextuales de cada categoría, entendidos como marcas semióticas o huellas narrativas que remiten a los textos relacionados. Estos indicios incluyen:

1. Alusiones explícitas: referencias verbales o visuales reconocibles, como la mención de autoras, canciones o hechos históricos.
2. Citas implícitas o figurativas, donde el sentido se construye por analogía o recreación simbólica de los textos de origen.
3. Elementos contextuales, que vinculan la trama con el entorno sociocultural, político y mediático del periodo representado.

El procedimiento analítico implicó la codificación de estos indicios dentro de las categorías de intertextualidad en su dimensión vertical —feminismo, contracultura, periodismo y roles de género—, para establecer las relaciones entre los textos audiovisuales, y en la dimensión horizontal para establecer las relaciones entre los textos literarios y periodísticos que precedieron al que dio origen a la serie. De este modo, el análisis de contenido permitió no sólo describir las recurrencias intertextuales, sino también interpretar su función discursiva y su aporte a la construcción del sentido narrativo y simbólico de la serie. Las relaciones intertextuales tomadas como base para la definición de las categorías de análisis se selecciona-

ron con base en su peso en la historia, por número de indicios, así como con el criterio histórico de la trascendencia de los hechos narrados en ella y retomados por la propia revista.

MARCO TEÓRICO

El texto audiovisual es un discurso polifónico, complejo, construido a partir de la articulación de lenguajes, que se presentan en forma simultánea y combinada (Zabalbeascoa, 2001; Gaudreault, 1995). Los elementos primarios del discurso audiovisual, imagen y sonido, se descomponen a su vez en un repertorio de códigos icónicos, estéticos, verbales, no verbales y sonoros. No es intención de este trabajo detallarlos aquí, baste decir que todos están presentes, en mayor o menor medida, en un texto audiovisual (Delabastita, 1989) por lo que la comprensión e interpretación de un discurso que convoca tal variedad de signos y posibilidades semánticas es, necesariamente, una tarea interdisciplinaria. Una herramienta útil en el trabajo interpretativo de un texto audiovisual es el abordaje de sus relaciones intertextuales.

La intertextualidad es una categoría de análisis que parte del principio de que todo producto cultural, en tanto se considera texto, puede ser estudiado a partir de sus redes de significación (Zavala, 2013). Si bien en el terreno del análisis audiovisual es relativamente reciente, la intertextualidad tiene una tradición importante en los estudios literarios desde la lingüística y la retórica. Los orígenes de la intertextualidad en la ficción parten de los fundamentos de Genette (1989), sobre las relaciones entre un texto y otro, y de los trabajos de Hutcheon (2000) sobre la parodia. La metodología utilizada para este trabajo parte también de los postulados de Batjin (1986) y Julia Kristeva (1997). Ellos le otorgan importancia a las influencias en la construcción discursiva bajo el concepto de “dialogismo”, refiriéndose al hecho de que el uso de cualquier lenguaje necesa-

riamente involucra un diálogo situado histórica y socialmente, condiciones que determinan el punto de vista y la producción de significado del receptor (Fiske, 1999).

Julia Kristeva (1997) acuña el término intertextualidad y lo describe como la existencia de un texto previo como condición para el acto de significación. Esto supone una teoría de la comunicación en la que el sujeto receptor es la parte más activa de la producción de sentido (Zavala, 2007), otorgando a la interpretación el papel fundamental en la intersección de los puntos de referencia del receptor a partir de lo expresado por el sujeto de la enunciación.

Fiske (1999) refiere que las relaciones entre textos no son solamente alusiones directas. La alusión directa es una forma de intertextualidad bastante explícita e indica que no es necesario que el espectador, en este caso hablando de la televisión, esté familiarizado con los textos para hacer una lectura intertextual. Se puede concebir una historia contemporánea dividida en múltiples pantallas que están interrelacionadas. Dado que la televisión proporciona un terreno fértil para las referencias intertextuales como un exponente de la cultura popular, la cultura de alto nivel o una combinación de ambas (Tous Rovirosa, 2020), ella puede ayudar a ejemplificar la riqueza de posibles relaciones intertextuales.

La amplia posibilidad de relaciones intertextuales se pueden clasificar en dos dimensiones (Fiske, 1999; Kristeva, 1997; Zavala, 2013):

- La *dimensión horizontal* se constituye por los textos que precedieron al actual o que están ligados a él debido al género, el contenido o los personajes.
- La *dimensión vertical* se compone de los textos que conviven y confluyen en el texto analizado, conformando su contexto.

Julia Kristeva propone una primera aproximación a las relaciones intertextuales: alusión, cita literal, plagio y homenaje. Como figura retórica, la alusión se presenta cuando hay una referencia a un texto de manera indirecta (Beristain, 1996), directa sería la cita, e interviene en la construcción del sentido a partir de la articulación de enunciados (este término es literario, se “traspola” al audiovisual en forma de signos icónicos, sonoros, sintácticos o actanciales). El discurso audiovisual, derivado del cine, es una síntesis de las artes que le precedieron: pintura, música, literatura, arquitectura. De todas ellas, encontramos alusiones y referencias en la construcción de la narrativa audiovisual.

ANÁLISIS DE GOOD GIRLS REVOLT

Producción: Amazon Studios; junto con Lynda Obst Productions, Annabelita Films, Farm Kid y TriStar Television

2016 / 55 min. / Drama

Creada por: Dana Calvo

Basada en el libro: *The Good Girls Revolt: How the Women of Newsweek Sued Their Bosses and Changed the Workplace* (2012) de Lynn Povich.

Reparto: Geneveive Anderson, Anna Camp, Erin Darke, Chris Diamantopoulos, Hunter Parrish, Joy Bryant.

Nacionalidad: EUA

Sinopsis

Patti Robinson, Jane Hollander y Cindy Reston son tres jóvenes que trabajan en la revista *News of the Week* ayudando a los reporteros con trabajos de investigación y chequeo de datos.

Una nueva compañera, Nora Ephron, llega a trabajar a la revista y muy pronto renuncia ante un desencuentro con Wick, el conservador coeditor. Nora invita a Cindy y Jane sesiones de autoconocimiento de mujeres en el que conocen a Eleonor Holmes Norton, una abogada que las anima a denunciar a la revista ante la Equal Employment Opportunity Comission.

Jane y Patty empiezan a convencer a sus compañeras de unirse a la demanda en medio de claras muestras de machismo, así como de sus propios dramas personales. La última en entrar es Jane. Las jóvenes hacen la denuncia, apoyadas por Eleonor. En el último capítulo, dan una conferencia de prensa, desatando la furia del editor Fynn y de Mrs. Burkhart, la dueña de la revista.

RELACIONES INTERTEXTUALES

Dimensión horizontal: textos precedentes y concomitantes

BETTY FRIEDAN. LA MÍSTICA DE LA FEMINEIDAD, 2016

Originalmente publicada en 1963, la obra de Betty Friedan es considerada la punta de lanza del feminismo moderno, después de que la generación de sufragistas a principios del siglo XX reivindicara los derechos civiles de las mujeres (De la Guardia, 2013; Zinn, 1999). Friedan pone el foco en ese extraño e innombrado malestar femenino que florece en las mujeres de la clase media norteamericana en los años de la bonanza de los 50 y los 60. Mujeres que habían asistido a la universidad y que habían logrado aquello que constituye la “mística” femenina: un matrimonio solvente, una casa en algún suburbio, hijos, electrodomésticos, ninguna necesidad de trabajar y un vacío que tardó en ser detectado y más en ser aceptado. Esta vida aparentemente completa era el parapeto de la desigualdad y la marginación de las mujeres, a las que se relegaba de nuevo a las labores domésticas aun cuando tenían la misma preparación profesional que sus esposos. (Friedan, 2016).

Hay una alusión directa a Friedan en el capítulo 10, cuando el grupo editorial está seleccionando la portada del número que será dedicado al movimiento feminista. Alguien muestra una foto de Friedan y Ned muestra un desprecio inmediato: “Friedan...yak” dice mientras arroja la foto con desdén. Es un momento de tensión entre las mujeres que presencian la escena, atentas a las decisiones masculinas.

Previamente, en el capítulo 7, en medio de la fiesta por el cumpleaños 25 de Patti, las mujeres hablan emocionadas de la marcha que Friedan está organizando en la 5a. Avenida el 26 de agosto. Hay dos reacciones masculinas: Sam menciona que eso es perturbador, Gabe dice que se hará el enfermo.

El personaje de Jane, quien por su condición social podría aspirar a un matrimonio con recursos, traza un arco argumental que va alejándose de la mística femenina propia de su clase social hasta convertirse en una “mujer de carrera”. Esto desemboca en una confrontación con sus padres.

IN OUR TIME: MEMOIR OF A REVOLUTION. SUSAN BROWNMILLER, 1999
El libro de Brownmiller es un detallado recuento del movimiento feminista, del cual la autora formó parte, incluyendo la demanda al EEOC. Periodista y luchadora radical, su obra más importante gira en torno a la denuncia de violaciones (Font, 2018; De Miguel, 2008). Susan Brownmiller trabajó en Newsweek entre 1962 y 1964, en una etapa previa a la organización de las jóvenes, lo que le dio el panorama exacto de la situación que enfrentaban en la revista.

La intersección con la historia de Good Girls Revolt está en “In our time”, en la que narra los hechos que directa e indirectamente aparecen en la serie. En el capítulo 9 Jane le da la idea a Greg, el polémico ex-editor de Rolling Stone, de publicar algo sobre el movimiento de las mujeres. Él le dice que es genial, y paradójicamente le muestra su pene mientras visitan una ex-

posición de arte, después busca otra periodista para escribir el artículo. Esto supone el giro argumental para que Jane decida participar en la demanda. La periodista en cuestión en la realidad fue Helen Dudar, reportera del New York Post y esposa de una de las plumas más importantes del Newsweek. El artículo "Women in Revolt", según Brownmiller, resultó ambivalente: "Dudar parecía ser una elección segura, la estridencia le esparaba" (Brownmiller, 1999).

En el capítulo 10 la portada del número dedicado al movimiento constituye un punto importante de la trama en la serie: no sólo se descalificaban las fotos de las lideresas feministas, como se consigna en el apartado dedicado a Betty Friedan, sino que hay una decisión estética cuyo trasfondo es el concepto mismo de la mujer: algunos quieren ver cuerpos femeninos. Finn se inclina por unos labios rojos y brillantes ocupando todo el cuadro, Patti opina concediendo después de algunos infructuosos intentos de hacer algo menos estereotipado, que utilice los labios al natural, sin maquillaje. Finn decide la portada de los labios rojos, lo cual origina que Patti firme la demanda y participe en la rueda de prensa el mismo día del lanzamiento de la revista. En la realidad, la portada de marzo de 1970 era menos maniquea, aquí la imagen de ambas:



Cuando la autora refiere los hechos de la rueda de prensa y la demanda ante la EEOC narra cómo las jóvenes la hicieron coincidir con el lanzamiento del número “Women in Revolt” (Newsweek, 1970) y las describe así:

las mujeres de Newsweek estaban tranquilas, educadas, sombrías y serenas. Ocho meses de intercambiando susurros en el baño de damas y tentativas abordadas en el almuerzo habían precedido su decisión de confrontar la revista, en la que algunas habían trabajado durante casi una década.

La interesante narrativa de Brownsmiller brinda una panorámica certera y completa del abordaje de la prensa y las revistas sobre el tema del feminismo en los años 1969 y 1970. En su libro continúa la historia hasta avanzada la década, dando cuenta del desarrollo del juicio y las reivindicaciones obtenidas por las demandantes. Esta parte de la historia no aparece ya en la serie.

KATHERINE GRAHAM. HISTORIA PERSONAL, 2018.

Graham es conocida como la poderosa e inquebrantable dueña y directora del Washington Post y el consorcio editorial que incluía a la revista Newsweek. El libro detalla su historia desde la infancia, pasando por los difíciles momentos en que se convirtió en heredera de una empresa con una fuerte impronta masculina: el periodismo. La obra dedica el mayor número de páginas a la consolidación de un medio que tuvo que abrirse paso en el competitivo mundo de la información y los golpeteos políticos que naturalmente se derivan de ella. Tiene un peso muy específico en la historia el caso Watergate. Este supuso la caída de Richard Nixon de la presidencia de Estados Unidos tras una serie de reportajes publicados por el Washington Post, que Graham autorizó aun cuando su estatus social y político la había convertido en una persona allegada a la presidencia.

Sus alusiones a la revista Newsweek son menores, pero bastante elocuentes para funcionar como relación intertextual de la serie. La mayoría se refiere a negociaciones problemáticas, decisiones editoriales y los pasos que fueron configurando la revista sobre todo en sus diferencias con TIME. En todos estos hechos, los protagonistas de la historia son hombres: políticos, editores, redactores y clientes.

En 1969 Graham se convirtió en editora del Post y narra sus primeras reflexiones sobre las condiciones de inequidad de las mujeres en terrenos ajenos a lo social. Por primera vez hay alusiones a la “estrechez con la que se concebía el papel de la mujer” (Graham, 2018, p. 358): “...llegué a creer que las mujeres éramos intelectualmente inferiores a los hombres, que no éramos capaces de gobernar, dirigir, ni gestionar nada que no fuera el hogar y los hijos” (Graham, 2018, p. 359). Es paradójico cómo la autora muestra una incipiente conciencia de situación de las mujeres en un mundo dominado por hombres, pero al momento de enfrentar a sus propias trabajadoras, las mujeres que se atrevieron a denunciar la inequitativa situación laboral que prevalecía en la revista, Graham se muestra tibia y poco empática. De hecho, lo admite en una entrevista para Women’s Wear Daily en la que se muestra insensible al tema.

En el libro, Graham narra exactamente los hechos sucedidos aquel día de marzo de 1970:

...46 mujeres que trabajaban en el Newsweek presentaron una querella por discriminación. Irónicamente, la revista presentaba esa semana su primer reportaje de portada sobre el movimiento feminista, pero, como solo había una redactora y era demasiado joven, se lo había tenido que encargar a una periodista freelance (Graham, 2018, p. 365).

En la serie, el personaje de Graham es construido desde la focalización de las jóvenes protagonistas es, por tanto, un perso-

naje estereotipado y chocante. En sus visitas previas les lleva regalos a las mujeres, pero no las deja entrar a los almuerzos con los editores. En el capítulo 10, Cindy vuela de NY a WDC a alertar a Burkhart (el personaje de Graham) sobre la rueda de prensa previa a la demanda. Cindy es recibida con frialdad, Burkhart no la invita a sentarse y termina el diálogo con una frase demoledora: “¿de qué lado se supone que estoy?” La cual, de acuerdo con su propia memoria, expresó literalmente.

LYNN POVICH. GOOD GIRLS REVOLT, 2012

Es el libro en que se basa la serie. Lynn Povich, cuyo nombre no lleva ninguna protagonista pues casi todas son ficticias, formó parte del grupo de mujeres demandantes ante la EEOC. Paradójicamente, la novela inicia con el relato de hechos sucedidos en 2007. A propósito de una joven con una notable carrera académica, se percató de que en el Newsweek, donde hizo trabajo de pasantía, los hombres alcanzaban publicaciones y promociones de manera casi automática y las mujeres no eran tomadas en cuenta. Aun teniendo mayores credenciales y productividad de los hombres. Aunque la situación de la revista era mucho mejor que la narrada a finales de los 60, la conciencia sobre aspectos de inequidad y actitudes machistas, que prevalecían en mayor o menor medida, las llevó a indagar sobre la historia que narra la serie. Ahí arranca el relato de Povich, con una serie de alusiones directas a la obra de Brownmiller.

La novela profundiza en las historias personales de las mujeres que participaron en la demanda, lo cual no sólo documenta el hecho, sino que le imprime a la historia la mirada integral del contexto social y personal de las periodistas. La serie recupera del libro los hilos más finos de las acciones que permitieron llegar a la demanda: ir convenciendo una a una a las mujeres cuya circunstancia personal difería de una a otra, las pláticas en el baño de la revista, o la discreción para tejer una serie de complicidades que les permitieron sumar por la vía

del convencimiento. El libro es rico en citas y anécdotas sobre el acontecer cotidiano de las mujeres, muchas veces supeditado a los hombres de manera inconsciente, normalizada. El trabajo del despertar de las conciencias tomó muchos meses. Las acciones del personaje de la abogada son fundamentales para comprender el alcance que tuvo no solo en la demanda del Newsweek sino en el movimiento feminista de la década.

Dimensión Vertical

LA CONTRACULTURA COMO CONTEXTO DE ACCIONES Y FORMAS DE PENSAR.

La *contracultura* abarca toda una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional (José Agustín, 1996, p.129). Pensar en un movimiento contracultura homogéneo es imposible. Como todo fenómeno social, la contracultura aglutina ciertos comunes denominadores, pero no corre por una sola vía. El concepto es desarrollado por Theodore Roszak (1981), en la obra *El Nacimiento de una Contracultura*, al referirse al cúmulo de expresiones de protesta y propuestas al margen de los canales oficiales que protagonizaron los jóvenes en algunas sociedades. La norteamericana, por supuesto, pero también en México y algunos países europeos.

Roszak ubica como punta de lanza de la contracultura a la generación que denomina “hijos de la tecnocracia”. Estos hijos de la tecnocracia se encuentran en un entorno de bonanza económica, de mayores oportunidades de formación técnica y universitaria, en sociedades capitalistas en donde se establecen los principios del bienestar y el progreso y en las que, sin embargo, se gestan una serie de cambios sociales a partir de la inconformidad juvenil.

En un entorno de rompimiento con los valores tradicionales, a decir del autor, la contracultura encuentra muchos obstáculos

para definir claramente sus ideas y sus proyectos. Es un cúmulo de expresiones de rebeldía que van desde el abandono de la escuela y el hogar por parte de los hippies hasta los movimientos por la paz, la libertad sexual, el feminismo y la reivindicación de las causas afroamericanas. Hay una mayor conciencia de la edad no solo por el mercado, sino por las universidades y la más alta oferta de educación superior para hombres y mujeres

En la serie, existen algunas alusiones directas al fenómeno de la contracultura. La más clara aparece en el capítulo piloto. Este inicia con Gimmie Shelter¹, canción que le daría nombre al documental sobre el concierto de Altamont ofrecido por los Rolling Stones. El concierto fue ofrecido de manera gratuita, emulando a Woodstock, y pasó a la historia puesto que en él un joven de color fue asesinado por los Hells Angels, pandilla motorizada encargada de la seguridad del concierto.

El hecho tiene resonancia en la revista. Patty empieza a trabajar con Doug un reportaje sobre el concierto a partir de falsedades descubiertas en la prensa. La posibilidad de publicar en portada lo ocurrido en Altamont confronta a los editores: Wick y Finn. Wick es el conservador que se muestra siempre a favor de las noticias oficiales, en especial la cobertura de Vietnam, mientras que Finn, que da vida a Oz, es el editor que transformó el Newsweek en un medio competitivo y más moderno. En la discusión, hay dos frases definitorias de Finn: “tenemos que cubrir la historia de la contracultura si queremos tener relevancia” y “la contracultura ha abierto un nuevo capítulo, es un mar de cambios”.

No es gratuito que en la investigación para el reportaje Patiti vaya a San Francisco, al barrio de Haight-Asbury, cuna de la contracultura en 1965 (José Agustín, 1996; Ragué Arias, 1973). La

1. Canción compuesta por Mick Jagger e interpretada por los Rolling Stones, en el álbum Let it Bleed, de 1969. El título significa “Dame refugio”.

indagación sobre lo realmente ocurrido en Altamont la lleva a consultar fuentes poco usuales para la revista como artistas o mujeres trabajadoras, quienes piden el anonimato. Aun así, el olfato editorial de Finn apuesta por el reportaje y acciona de alguna manera un mecanismo que habría de detonar la cobertura de temas culturales, poco comunes en la publicación. “Las noticias de cultura no le pueden quitar lugar al periodismo de verdad”, pronuncia Wick ante la decisión editorial.

En el capítulo 4, Sam, el fotógrafo de la revista, le presenta a Cindy la música de Black Sabbath mientras le comenta: “... los 60 están lejos de acabarse. Es hora de enojarse”. Para fines del análisis intertextual de la serie y su relación con el entorno contracultural, lo que resulta más claro es el uso de la música. La música pop de la década del 60, proveniente del blues, el rythm & blues, así como de la mezcla de músicas populares como el gospel, el folk y finalmente el rock and roll, se convirtió en uno de los fenómenos culturales más importantes de la segunda mitad del siglo XX (José Agustín, 1996) pues aglutinó expresiones generacionales que encontraron terreno fértil en el consumo juvenil (Ragué Arias, 1973).

De acuerdo con Ladrero (2016), el fenómeno cultural más importante del siglo XX es la música popular. Esta toca temáticas sensibles como la raza, el totalitarismo, el capitalismo o las diferencias de clase que desataron protestas y expresiones diversas. En *Good Girls Revolt* el uso de la música tanto extra-diegético, es decir, superpuesto a la imagen, como diegético, generado por la acción de los personajes al prender el radio o escuchar un disco en escena. El uso de la música es expresivo, se utiliza para reforzar el estado de ánimo de los personajes, y hay un énfasis retórico en el sentimiento o el dramatismo de las escenas (Casetti y De Chio, 1991).

A continuación, aparecen ejemplos de canciones utilizadas en ciertos momentos clave de la serie y su interacción con la tra-

ma. Todas constituyeron éxitos del momento, a veces rayando en la obviedad emocional:

Capítulo 1

Nora Ephron, único personaje real de la serie, fue una periodista que trabajó en Newsweek y más tarde se convirtió en guionista y directora de cine. En el episodio 1, confronta al editor al descubrir que su texto no puede publicarse por haber sido escrito por una mujer. Indignada, renuncia ante la mirada atónita de sus compañeras. *Música*: Time of the Season (The Zombies, 1968), himno al “verano del amor” utilizado en múltiples producciones audiovisuales para simbolizar el fin de la década de la “paz y amor”.

Capítulo 2

Patty conversa con su cuñado Randy sobre su inminente partida a Vietnam y el apresurado matrimonio con la hermana de Patty, de apenas diecinueve años. Él expresa: “Prefiero que se quede viudayseencarguendeella,aquenadielacuideporsermi novia”. *Música*: Reflections of My Life (Marmalade, 1969), cuya letra alude al cambio de la luz del sol a la luna y al dolor de estar lejos de casa, reforzando el tono melancólico de la escena.

Capítulo 4

Cindy, una joven sumisa a su esposo, inicia un proceso de transformación personal y emancipación. En la primera escena aparece maquillándose de manera más audaz que lo habitual antes de asistir a las reuniones con Eleonor Holmes Norton, donde se discuten las inequidades entre hombres y mujeres. *Música*: Coming on Strong (Brenda Lee, 1966), tema que metaforiza el fortalecimiento emocional y el paulatino empoderamiento de Cindy.

Capítulo 7

Durante el cumpleaños número 25 de Patty, las protagonistas se reúnen en su pequeño departamento. Entre risas, alcohol, marihuana y discusiones sobre la marcha organizada por Betty Friedan y la guerra de Vietnam, la fiesta se convierte en un momento de catarsis colectiva. *Música:* Good Lovin' (Tommy James and the Shondells, 1966), un rocanrol enérgico que simboliza la unión y liberación de los personajes.

Capítulo 10

Las escenas finales de la serie muestran el desencuentro entre hombres y mujeres, los rompimientos amorosos y el fortalecimiento de la sororidad entre las protagonistas. *Música:* Don't Let Me Be Misunderstood (Nina Simone, 1964), cuya letra —“Cuando todo va mal, ves algo malo en mí, pero mi intención es buena”— se convierte en un cierre poético que sintetiza la lucha interior y colectiva de las mujeres retratadas.

EL FEMINISMO: CALL TO ACTION DE LA SERIE.

Como se revisó en la sección acerca de la dimensión horizontal de las relaciones intertextuales, la serie encuentra un fuerte anclaje con textos clásicos del feminismo que van desde la obra de Betty Friedan y Brownsmiller, hasta el propio texto de Povich que da vida a la serie. En el abordaje del tema encontramos diversos feminismos, el primero de principios del siglo XX con la lucha de las sufragistas (Zinn, 1999); el segundo de los años 50 y 60, la segunda ola, que puede definirse por el cuestionamiento de los roles sociales a partir de los 50, y que supone la base ideológica de la liberación femenina de los 60 (Amorós y De Miguel, 2005; Facio y Fries, 2005). En la serie hay alusión directa a Betty Friedan y a otras feministas como Gloria Stein, Germaine Greer o Gloria Steinem, mencionadas en la escena de la selección de la portada del polémico número dedicado al feminismo.

Lo que abunda en la serie son escenas que explicitan la profunda desigualdad en los roles y expresiones de los denominados “machismos” que determinan la relación desigual fuertemente dominada por el sexo masculino. De las teorías del feminismo podemos derivar dos categorías de análisis: patriarcado y género, para clasificar las escenas elegidas. La ideología patriarcal ubica a las mujeres en un plano inferior en muchos ámbitos de la vida (Facio y Fries, 2005; Amorós y De Miguel, 2005). El concepto “género” es adoptado por las múltiples teorías feministas para referir, en términos generales, no solo a la identidad sexual sino a una gama de comportamientos, fantasías y conductas que no derivan naturalmente de una base biológica, sino que se confieren como una construcción social (Oakley, 1972). En todos los capítulos de la serie hay escenas que se refieren a estas dos categorías, muchas de ellas reiteradas en los diálogos.

Uno de los hilos conductores en este sentido es la situación de las mujeres en la revista. Los sinos del patriarcado están presentes en la esfera de toma de decisiones tanto en la revista, cuyos editores y periodistas son hombres, como en la vida personal de las protagonistas, cuyas parejas suelen asumir ese rol. El padre de Jane, un abogado poderoso, convencido de que debe conseguirle un buen trabajo a su hija, donde pueda encontrar una pareja digna de su clase social; el esposo de Cindy, que a pesar de “haberle dado permiso para trabajar” durante un año, hace un agujero en su dispositivo anticonceptivo.

Por otro lado, la construcción de la identidad de género, que define los roles sociales, es una suerte de bajo continuo en la serie. Se reconoce como un elemento definitorio de acciones y diálogos que pueden parecer obvios o nimios, como la madre de Jane quitándole el plato para que coma menos al tiempo que le da plantillas para inhibir el apetito; Wick solicitando que le sirvan café y que “alguna chica recoja sus cosas” cuando es despedido de la revista; Patti que muestra indignación por las actitudes machistas de su padre y enfrentando la conciencia

de que su hermana está reproduciendo tal esquema; Finn que repreuba que Patti use pantalones en el trabajo; Mrs. Burkhart, que opina que las mujeres estarán mejor platicando entre ellas que en las reuniones editoriales y un largo etcétera. La influencia de Eleanor como abogada y como feminista es un elemento que apuntala la conciencia de las protagonistas y no solo las anima a presentar la demanda, sino a romper los paradigmas machistas y de género de sus entornos personales.

Contexto Histórico: Los Hechos Documentados por News of the Week.

La serie incorpora en su trama diversos acontecimientos históricos de finales de los años 60 y principios de los 70 que fueron cubiertos por la prensa norteamericana y por la propia revista ficticia News of the Week. Estos sucesos, recreados desde la mirada de las protagonistas, constituyen relaciones intertextuales en la dimensión vertical al vincular el relato audiovisual con hechos reales que configuran el contexto sociopolítico de la época. Lo anterior implica no solo la documentación de lo acontecido, sino la discusión interna y en ocasiones el dilema ético sobre el enfoque editorial. Se enumeran a continuación esos hechos con un breve comentario de la postura de la revista.

VIETNAM

Enarbolando la causa de detener el comunismo, Estados Unidos envía tropas a Vietnam en una guerra cada vez más reprobada por la opinión pública, generando movimientos pacifistas y protestas masivas (Zinn, 2005). En la serie, la revista mantiene durante varios números una línea editorial oficialista y nacionalista. Ante la matanza de civiles —aludiendo al caso de My Lai, aunque sin coincidir exactamente en las fechas—, el editor Finn, joven innovador y visionario, intenta publicar un reportaje crítico, pero su iniciativa es obstaculizada por Wick, representante del conservadurismo institucional quien a la larga terminaría saliendo de la revista dando paso al liderazgo de Finn.

ALTAMONT

El concierto gratuito ofrecido por los Rolling Stones en California, en diciembre de 1969, terminó en tragedia cuando los Hells Angels, encargados de la seguridad, asesinaron a Meredith Hunter, un joven afroamericano (Ragué Arias, 1973). La prensa atribuyó la violencia a las drogas y a la juventud rebelde. En la serie, Patti emprende un reportaje para recuperar la verdad de los hechos, adelantándose a lo que después sería documentado en Gimme Shelter. El conflicto entre ella y los editores refleja las tensiones entre la prensa tradicional y los nuevos enfoques de la contracultura.

PANTERAS NEGRAS

Tras el asesinato de Martin Luther King, la lucha por los derechos de la población afroamericana se radicalizó con el surgimiento del movimiento de las Panteras Negras (Zinn, 2005). En la serie, Doug, joven periodista, blanco, entrevista a un líder del movimiento para un reportaje. La línea editorial que adopta es inusual para la revista: reivindica los valores comunitarios y familiares defendidos por los Black Panthers frente a la visión oficial que los calificaba como una amenaza para la paz nacional.

HUELGA NACIONAL DE CORREOS

Conocida como la “huelga salvaje”, paralizó en marzo de 1970 a más de 200 000 trabajadores postales en Estados Unidos. Nixon reaccionó con un mensaje televisado en el que pidió el fin de la protesta y anunció la intervención de la Guardia Nacional (Aguilar, 2002). En la serie, Patti obtiene la primicia gracias a un contacto, pero nuevamente se le niega la autoría del reportaje. Aun así, acompaña a Doug en la cobertura y observa la vida de los trabajadores. Jane y Sam, por su parte, reparten correspondencia personalmente para acercarse a las historias humanas detrás del conflicto laboral.

EXPLOSIÓN EN GREENWICH VILLAGE

En marzo de 1970, tres jóvenes integrantes del grupo radical Estudiantes por una Sociedad Democrática provocaron una explosión en Nueva York como parte de las protestas contra la guerra (Ruud, 2020). En la serie, Patti se encuentra cerca del lugar del suceso. En un principio, la redacción lo califica como un acto terrorista, pero conforme avanza la investigación, los editores muestran cierta empatía hacia los movimientos pacifistas y juveniles, evidenciando el dilema moral entre la objetividad periodística y el compromiso social.

CONCLUSIONES

Como productos audiovisuales de la cultura popular, las series televisivas son altamente intertextuales. Abona a ello el itinerario narrativo que corre a lo largo de varios capítulos o temporadas y permite la expansión del relato en múltiples direcciones. En el proceso de recepción e interpretación por parte del espectador, las relaciones intertextuales amplían la posibilidad semántica del mensaje. Si el sujeto receptor las identifica, constituyen un guiño a la profundización de la lectura que puede hacer de la serie, es decir, echará mano de sus referentes para enriquecer su propio proceso de construcción de sentido. Ahora, si el espectador no identifica las relaciones, no conoce las canciones o no ubica las alusiones a autores o personajes, de todos modos las referencias intertextuales constituyen un encuadre de la serie que permiten la ubicación espacio temporal de la trama y, por tanto, se convierten en un vehículo cultural que trasciende el mero hecho de contar una historia.

En este sentido, *Good Girls Revolt* es un documento histórico de la sociedad norteamericana de los 60 y principios de los 70, época atractiva por su riqueza cultural y por la herencia cercana de los elementos que aparecen en ella: la contracultura, la liberación femenina, la evolución del periodismo y el papel de la mujer en él, etcétera. En su dimensión horizontal, las relaciones

con los textos que preceden a la serie se identifican como huellas, palimpsestos en la concepción de Genette (1989), que van conformando un sustrato ideológico y conceptual que fortalece el discurso, lo legitima. Supone una especie de andamiaje previo del cual echa mano la serie para su propia construcción narrativa.

Los textos de Friedan, Graham, Brownmiller y Povich no solo aportan información anecdótica sobre la forma como sucedieron los hechos y que da origen a la acción de los personajes, sino toda una cosmología sobre la condición femenina traducida en diálogos, interacciones y comportamientos de los personajes. Es decir, un entorno diegético convincente en el que están constreñidas una serie de valoraciones y percepciones del quehacer de las mujeres tanto en el periodismo como en la vida social. No deja de llamar la atención, y resulta poco alentador, que el relato de Lynn Povich arranque con la descripción de una situación muy parecida a la de la serie, pero en el año 2009: la sensación de dos periodistas de no tener las mismas oportunidades de crecimiento profesional que los hombres.

La dimensión vertical posee una serie de intersecciones importantes con la horizontal, sobre todo en el tema del feminismo. Las expresiones y acciones machistas, altamente normalizadas, aparecen casi en todas las escenas de la serie en los detalles aparentemente mínimos pero que van abonando a la conciencia de género y, por tanto, a la viabilidad no solo de la demanda de las periodistas sino de la postura de los personajes ante las relaciones sociales y amorosas. De lo anterior hay ejemplo como Jane rompiendo con su papá cuando decide seguir una carrera profesional, Cindy alejándose de un esposo controlador y violento o Patti defendiendo siempre su independencia profesional ante Doug.

El contexto contracultural está presente en el ambiente, armado gracias a un detallado trabajo de diseño de producción. Si bien los personajes de la serie no forman parte de las filas de

la rebeldía de la época, más bien son funcionales y productivos, sí comparten gustos culturales como la ropa, la música, las posturas pacifistas e incluso la libertad sexual y el consumo de drogas. La contracultura permeó las capas del quehacer social y dio forma al pensamiento de las generaciones jóvenes, al menos en un buen porcentaje. En la serie, el pensamiento más conservador, encarnado en los personajes de Wick, Lenny o Mrs. Burkhart, es colocado bajo el lente de la reprobación.

El manejo de la música resulta efectivo, cumple la función expresiva de remarcar el estado de ánimo de la escena o de algún personaje. Música popular, de alto consumo, escuchada en la radio durante décadas, que resulta familiar y conocida. En ese sentido, si bien puede resultar obvia, cumple el cometido de un buen intertexto.

La dimensión vertical también contempla una serie de hechos históricos cuyo abordaje resulta interesante desde la focalización de los editores, que supone siempre una postura y un dilema ético. La versión oficial de las noticias era la tónica de la revista hasta la llegada de Finn, que a pesar de su comportamiento machista muestra empatía por las expresiones juveniles y contraculturales, se interesa en los grupos psicodélicos y abre la revista a un nuevo perfil de lectores, ante la creciente ola de publicaciones como Rolling Stone.

El desarrollo de la trama y la trayectoria argumental de los personajes va fortaleciendo los lazos y la solidaridad entre ellas, existe sororidad, aun cuando el término no se menciona nunca en la serie. Por otro lado, terminan rotas las relaciones amorosas, los noviazgos y matrimonios que se plantean en los primeros capítulos, con excepción de Eleonor y su esposo. El mapa narrativo parece plantear la premisa del cambio profundo en las relaciones entre hombres y mujeres para poder garantizar la vida de pareja o la formación de una familia. Las niñas buenas se han quitado los guantes blancos, como se los sugirió Eleonor, y se han subido al ring de la lucha por sus derechos, ante la atónita o al menos expectante mirada de sus padres,

novios, esposos, jefes o amantes.

La serie cierra con la rueda de prensa previa a la demanda, sabemos por la investigación realizada que pasaron años antes de que lograran el cometido de pasar de ser investigadoras a reporteras. La propia Lynn Povich lo logró. Mover el engranaje de una organización lleva su tiempo. La historia real daba para más temporadas, pero la serie fue cancelada al término de la primera con solo 10 episodios. El responsable de la cancelación fue Roy Price, un funcionario de Amazon que, a decir de Dana Calvo, la creadora de la serie, no la vio en su totalidad. A manera de epílogo sabemos que Price fue despedido unos meses después por un escándalo de acoso sexual. Un hecho desalentador, sin duda, que sigue marcando los relatos de la reivindicación del papel femenino en la dinámica social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agustín, J. (1996). *La contracultura en México*. Grijalbo.

Aguilar Pérez, A. (2002). Movimientos corporativos en los cuerpos de correos y telégrafos: De las comisiones a los sindicatos. *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 6 (119), 103. <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn119104.htm>

Amorós, C., & De Miguel, A. (2005). *Teoría feminista: De la Ilustración a la globalización*. Minerva Ediciones.

Bakhtin, M. (1986). Problemas de la poética de Dostoievski. Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (1970). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI.

Beristain, E. (1996). *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. UNAM.

Brownmiller, S. (1999). *In our time: Memoir of a revolution*. Dell Publishing.

Casetti, F., & De Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Paidós.

De la Guardia Herrero, C. (2013). Historia de Estados Unidos. Punto de Vista Editores.

De Miguel, A. (2008). La violencia contra las mujeres: Tres momentos en la construcción del marco feminista de interpretación. *Isegoría: Revista de Filosofía Moral y Política*, (38), 129–137. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Facio, A., & Fries, L. (2005). Feminismo, género y patriarcado. *Academia: Revista sobre Enseñanza del Derecho*, 3(6), 259–294.

Fiske, J. (1999). *Television culture*. Routledge.

Font, M. (2018). La feminista Susan Brownmiller explica la relevancia de su libro sobre violación. *Diario Feminista*. Recuperado el 11 de abril de 2023, de <https://eldiariofeminista.info/2018/02/20/la-feminista-susan-brownmiller-explica-la-relevancia-de-su-libro-sobre-la-violacion/>

Friedan, B. (2016). *La mística de la feminidad*. Ediciones Cátedra.

Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: Cine y narratología*. Paidós.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Taurus; Al-faguara.

Graham, K. (2018). *Historia personal* (Edición en español). Vintage Español.

Holmes Norton, E. (2003). *Fire in my soul*. Atria Books.

Hutcheon, L. (2000). *A theory of parody: The teaching of twentieth-century art forms*. University of Illinois Press.

Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Casa de las Américas.

- Ladrero, V. (2016). Músicas contra el poder. La Oveja Roja.
- Marinkovich, J. (1998). El análisis del discurso y la intertextualidad. Boletín de Filología, 37(2). Universidad Católica de Chile.
- Oakley, A. (1973). Sex, gender and society. Routledge.
- Painter, C., & Ferruci, P. (2019). Taking the White Gloves Off: The Portrayal of Female Journalists in Good Girls Revolt. *Journal on Magazine Media*, 19(2), 50–71.
- Povich, L. (2012). The good girls revolt. PublicAffairs.
- Ragué Arias, M. J. (1973). Los movimientos Pop. Salvat Editores.
- Roszak, T. (1981). El nacimiento de una contracultura. Kairós.
- Ruud, M. (2020, marzo 5). I was part of the Weather Underground: Violence is not the answer. The New York Times. Recuperado el 11 de abril de 2023, de <https://www.nytimes.com/2020/03/05/opinion/weathermen-greenwich-village-explosion.html>
- Tous-Rovirosa, A. (2020). Intertextualidad y género policíaco en España (1990–2010): Evolución del ámbito literario al metatelevisivo y recurrencia de la víctima femenina como motivo. *Communication & Society*, 33(4), 89–106.
- U.S. postal strike of 1970. (n.d.). *Hmong Wiki*. https://hmong.es/wiki/U.S._postal_strike_of_1970
- Zabalbeascoa, P. (2001). El texto audiovisual: Factores semióticos y traducción. En J. D. Sanderson (Ed.), *¡Doble o nada!* (pp. 113–126). Universidad Pompeu Fabra.
- Zavala, L. (1999). Elementos para el análisis de la intertextualidad. *Cuadernos de Literatura*, 5(10), 26–52.

Zavala, L. (2007). *Manual de análisis narrativo*. Trillas.

Zinn, H. (1999). *La otra historia de Estados Unidos*. Siglo XXI Editores.