

El estilo de Mad Men: la desarticulación del drama televisivo.

Alfonso Cuadrado Alvarado
Universidad Rey Juan Carlos
alfonso.cuadrado@urjc.es

Resumen: *El objetivo de este artículo es mostrar como la serie Mad Men es un eslabón de una larga cadena en los cambios del estilo del drama televisivo que se viene produciendo en la última década hacia la televisión de calidad. Partiendo de los elementos clásicos del melodrama y de la telenovela que se sustentan sobre la base de la unidad de acción, la continuidad de tramas y la clara verbalización de los conflictos de los personajes, introduce nuevas estrategias narrativas basadas en el distanciamiento y la apariencia realista.*

Palabras clave: *televisión, series, drama, narración, personaje, Mad Men*

Abstract: *This paper shows how the series Mad Men is a link in a long chain of changes of style TV drama that has been occurring in the last decade towards quality television. Based on the classic elements of melodrama and soap opera that is based on the basis of unity of action, the continuity of plots and verbalization of conflicts of the characters, introduces new narrative strategies based on distance and the realistic look.*

Keywords: *television series, drama, narrative, character, Mad Men*

1. Introducción

Desde su estreno en el año 2007 *Mad Men* se ha convertido en lo que críticos, aficionados e investigadores llaman una serie de culto: una ficción televisiva a la que se le reconoce un alto nivel de calidad, que es recomendada por la crítica, recibe premios y mantiene un cierto número de seguidores que hoy por hoy se manifiestan especialmente en los espacios de la red, comentando, reelaborando y glosando cada uno de los episodios.

Es sorprendente cómo una serie con tan pocos espectadores, cerca de un millón en su primera temporada, sea capaz de pasar rápidamente de casi el anonimato a las más altas cotas del prestigio televisivo. La operación de encumbramiento supone una exitosa campaña de imagen de marca (como si en cierta forma el productor ejecutivo y creador Matthew Weiner fuera el mejor publicitario de sí mismo, mejor que sus personajes), que ha servido para promocionar el canal de cable AMC buscando ese espectador culto, urbano, con poder adquisitivo y que quiere distinguirse por consumir una televisión diferente de las cadenas generalitas:

Mad Men se presenta como un sensacional estudio de caso de cómo la construcción de una identidad de marca para los canales que las emiten se ha convertido en la principal misión de las series de televisión contemporánea en Estado Unidos. (Cascajosa, 2010: 13).

¿En qué consiste esa calidad que todos parecen reconocer en determinadas series y que AMC quiere poseer como sello a través de *Mad Men*? La línea de los comentarios que ha conseguido la serie nos puede dar pistas de lo que parece debe de contener una ficción televisiva de calidad: una cuidada y rigurosa ambientación de la década de los sesenta, con unas referencias históricas a unos años que cerraron la posguerra y se abrieron al mundo contemporáneo y una visión de los roles masculino y femenino tanto en el trabajo como en la familia, vistos desde nuestro tiempo que reformulan el pasado pero que nos vuelven a hacer preguntarnos por el presente. Sin duda el cuidado formal y la incidencia en contenidos de índole histórico o social se han señalado siempre como indicadores de la buena ficción. No es el objetivo de este trabajo reseñar lo que numerosos artículos ya ha mencionado en esta línea. Pretendemos incidir en un aspecto pocas veces citado, que sin embargo a nuestro juicio está en la base de esa fórmula de *Mad Men* como televisión de calidad y sin la cual todos estos elementos anteriores no hubieran sido bien ensamblados y reconocidos. Nos referimos a un hábil y riguroso proceso de desarticulación del estilo del drama televisivo clásico, que su creador ha realizado con maestría para conseguir, manteniendo las claves tradicionales de la telenovela como referente de ficción seriada, elaborar un estilo de drama que responde a las claves de la nueva televisión contemporánea con sus elementos de intermedialidad y autoreferencia, lo que se conoce como metatelevisión y que invirtiendo la dirección del melodrama tradicional, construye un estado emocional donde la expresión del sentimiento no se abre al exterior como un exceso reconocible, sino que se invierte y contiene hacia la emotividad interior de los personajes. Esta labor es una reconstrucción narrativa y formal que opera desde el guión hasta la utilización de la música, pasando por la realización, la fotografía y la dirección de actores.

2. Nueva edad dorada de la ficción televisiva y metatelevisión.

Desde finales de los años noventa del pasado siglo el mercado televisivo norteamericano, y en cierta forma a la zaga de éste aunque algo retrasado el resto, ha ofrecido un conjunto de programas de ficción (dramas, sitcom, miniseries, telefilmes, etc.) que responden a unas características formales que les hacen participes de un nuevo estilo y que les diferencian generacionalmente con la ficción pasada. Es lo que se ha llamado la nueva ficción televisiva y al periodo que va más o menos desde mediados de los años noventa hasta ahora, la nueva edad de oro de la televisión.

Estas ficciones se caracterizan por una acusada complejidad como texto audiovisual:

Pero ¿qué es exactamente la complejidad narrativa? En su nivel más básico, es una redefinición de las formas episódicas bajo la influencia de la narración serial. Descartando la necesidad del cierre argumental para cada capítulo, que caracteriza al episódico convencional, la complejidad narrativa coloca en primer plano historias continuas a través de diversos géneros, y adicionalmente lleva la forma serial más allá de las convenciones de la telenovela, incluso cuando utiliza argumentos propios de este denigrado género (Mittell, J.: 2006)¹.

Una complejidad que se reconoce en varias esferas del texto: la mayor cantidad y elaboración de las tramas; un manejo del tiempo audiovisual que huye de la tradicional linealidad y que permite estructuras temporales donde se juega con el tiempo real, con grandes saltos tanto hacia delante o hacia atrás², una clara fusión de géneros, especialmente en la sitcom que en sus postulados más vanguardistas adopta el estilo del *mockumentary*³; una nueva forma de utilización de recursos narrativos como la voz en off que se aleja de su función al servicio de un presentador o narrador externo para convertirse en un elemento de expresión del personaje o contrapunto de los hechos; un predominio de la construcción del personaje sobre la acción, donde la exploración de su pasado o de sus conflictos internos arrincona su misión heroica o ejemplar y por último una elaboración formal (puesta en escena, uso de la música, diseño de las cabeceras) que aleja definitivamente a la ficción televisiva de su modelo inicial, el teleteatro y del telefilme como versión simplificada del cine clásico de Hollywood, para acercarlo a la altura estética y formal del cine contemporáneo.

Si estos son los cambios producidos desde *dentro de la pantalla*, desde fuera el contexto económico y de recepción ha creado un nuevo público que acepta este tipo de ficción porque es capaz de reconocer estas características y apreciarlas como un rasgo identificador y consustancial de la serie, por lo tanto como un valor económico en un mercado cada vez más diversificado y competitivo donde se produce una alta segmentación de la audiencia y nuevas formas de consumo (dvd, tv a la carta,

1 Traducción española de: La complejidad narrativa en la televisión norteamericana contemporánea (Fragmentos). Miradas. Recuperado (5, 1, 2011), de http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=689&Itemid=99999999

2 Para un análisis de la utilización del tiempo en la moderna ficción televisiva véase CUADRADO, Alfonso (2010): "La espiral del tiempo en Damages". En SALGADO, Alejandro. (ed.): Creatividad en televisión, entretenimiento y ficción. Madrid, Fragua.

3 Género que imita la estética del documental realizando una parodia el tema que trata en tono de comedia.

internet, dispositivos móviles). Es una corriente donde se cruzan un nuevo tipo de público, un escenario industrial cambiante y un tipo de producto que se adecua a este nuevo escenario.

Todas las series de las que se ha hablado y escrito hasta la extenuación responden a estas características: *Los Soprano*, *C.S.I.*, *Roma*, *Californication*, *Weeds*, *The Wire*, *Dexter*, *Damages*, *Héroes*, *Perdidos*, etc. son el nuevo paradigma del clasicismo televisivo de ficción, el modelo imperante y que todo productor pretende emular, dentro y fuera de Estados Unidos.

Este panorama se inscribe en un marco más amplio que corresponde a una nueva etapa de la televisión como medio y que va más allá del género de ficción: la metatelevisión, un estadio que se suma a los ya identificados como paleo y neotelevisión, y que se define principalmente por un escenario donde el medio alcanza su madurez al crear nuevas formas propias reformulando los modelos foráneos (cine, teatro, radionovela, espectáculo de variedades) pero sin importarlos como tales y donde el espectador es capaz de identificar el artificio textual, identificar las referencias a otros textos y reflexionar sobre él. Esto no se convierte en un impedimento para el consumo y disfrute la televisión sino en una señal de identidad y un valor apreciado.

Mad Men participa de la metatelevisión con múltiples referencias, no sólo a sí misma, recordemos la omnipresencia del medio en las vidas de los personajes como testigos de documentos históricos televisados (muerte de Kennedy y de su asesino Lee Harvey Oswald), a filmes de la época como *El apartamento* (Billy Wilder, 1959), *Un extraño en mi vida* (Richard Quine, 1960), *El hombre del traje de franela gris* (Nunnally Jonson, 1956) o en el diseño de los créditos donde se identifican motivos visuales del cine de aquellos años, como la imagen del personaje cayendo con un estilo muy similar de grafismo a los créditos del filme de Alfred Hitchcock, *Con la muerte en los talones* (1959), o incluso *Vértigo* (1958). La figura de Donal Draper viendo cómo se descompone su despacho y cayendo por las fachadas de los edificios de Manhattan ha evocado, en un nuevo ejercicio de referencialidad, una lectura que aporta una visión melancólica sobre la ficción no ya desde la época sino desde su evocación del presente. Nos referimos a lo que para Estados Unidos supuso el atentado del 11 de septiembre de 2001. Una de las imágenes más controvertidas y que durante un tiempo evitaron las televisiones norteamericanas en un ejercicio de autocensura, fue la caída desesperada al vacío de algunos de los trabajadores que se encontraban en ese momento en las torres. Esa imagen tan anclada en la memoria visual y sentimental⁴ reciente no sólo denota la caída moral del protagonista sino que evoca inmediatamente lo que supuso el atentado como frontera entre un antes y un después para el país. La reelaboración de materiales, en este caso de la memoria visual inmediata, que incluso puedan llegar al pastiche, es uno más de los rasgos de posmodernidad propias de la metatelevisión que dotan de mayor densidad al relato, pero sin duda lo que en mayor medida contribuye al éxito del logro de ese producto de imagen de marca como televisión de culto es la desarticulación del drama que realiza Weiner siguiendo todos los postulados de la complejidad de la nueva ficción que señalábamos más arriba y que se centran en cuatro estrategias:

⁴ Sobre ella se realizó un documental: *The Falling Man* (Henry Singer, 2006).

- a) Búsqueda de un efecto documental como elemento de ficción de prestigio.
- b) Rotura de la cadena de acción y reacción en personajes y tramas.
- c) Inversión de lo melodramático en una emocionalidad contenida y sin reacción, donde no es el exceso sino la contención la que conduce la *melodía del drama*.

Veamos con detalle esta operación.

3. La realidad como coartada para la emoción

Adulterios, falsas identidades, hijos ocultos y despreciados, secretos de confesión, amores frustrados, jóvenes despechadas por la indiferencia de los hombres, ambición profesional, intrigas de negocios...enumerados así estos son los ingredientes que cualquier espectador considera indispensables en una telenovela clásica. Y todo esto forma parte de la base argumental de *Mad Men* sin que la consideremos una telenovela al uso. ¿Cómo ha conseguido Matthew Weiner reelaborar un modelo de drama televisivo que llame la atención de un público que en un principio no ve o no desea reconocerse como espectador de telenovelas o culebrones? Primero, apoyarse en el efecto didáctico y realista del viejo modelo del drama social decimonónico y del *bet seller* literario.

En multitud de reseñas, entrevistas e incluso en los extras de los DVD de la serie, Matt Weiner y otros miembros del equipo (directores de fotografía, guionistas, documentalistas, diseñadores de vestuario, etc.) hacen una manifiesta y repetitiva declaración de rigor histórico a la hora de la recreación y ambientación de la época. Cualquier detalle se supone cuidado al máximo para que responda a la verdad. Si una determinada fruta no estaba aún presente en los mercados en los años sesenta, es retirada del plató que recrea un supermercado, si un modelo de máquina de escribir no era el utilizado por las secretarías en el año en que se sitúa un episodio, igualmente se descarta. Así, una y otra vez se hace gala del cuidado de una producción en la reproducción fidedigna de una época. En definitiva, los productores realzan como valor añadido de la serie su rigor como documento histórico de la vida doméstica y laboral de la América de los sesenta. Un foco de atención que se eleva al máximo cuando se habla del vestuario, la peluquería y los decorados. El testimonio de la época se facilita por la propia realización donde se enfatiza la memoria sentimental y testimonial a través de los planos detalles de objetos de la vida cotidiana, muchos de ellos narrativamente justificados por la actividad publicitaria de los personajes, el exceso sobre aquello que nos diferencia en lo externo y en las costumbres a los espectadores de ahora con los personas de esa época y que además se asocia con la imagen heredada del glamour de las estrellas del cine clásico de Hollywood, especialmente del cine negro: el tabaco y el alcohol. Nubes de humo, encendedores que se abren y cierran con un elegante movimiento de muñeca, mujeres fumando con boquilla, planos cortos de ceniceros llenos de colillas, hombres que no paran de beber. La hipertrofia sobre estos atributos de los personajes es evidente y se alía con otra elemento común a muchas otras series similares (*Cuéntame cómo pasó* en España o *Life on Mars* en Gran Bertaña) la utilización de la televisión como ventana a los hechos históricos del momento. *Mad Men* se ambienta en el periodo de la presidencia de Kennedy. Intencionadamente estableciendo en un segundo plano un paralelismo entre el presidente y el protagonista, en el episodio 12

de la primera temporada, Kennedy gana las elecciones a su rival Nixon y según le comenta Cooper a Don, intuye que de forma poco ortodoxa, manipulando el censo con votantes difuntos. En ese mismo episodio conocemos el hecho que funda la nueva identidad de Don, la usurpación del nombre de un muerto. En el episodio 13 de la segunda se hace coincidir la crisis matrimonial de Don y Betty con la crisis de los misiles de Cuba. Y en el episodio 12 de la tercera asesinan al presidente justo en los momentos en los que Betty ha descubierto la verdadera identidad de Don y la pareja está al borde de la separación. La ascensión y caída de Kennedy es paralela a la de Don Draiper. J. Calwety en *Adventure, Mystery and Romance* señala la operación que el folletín y el drama social realizan al mezclar hábilmente realidad y melodrama. Las tramas de los personajes, basadas en los conflictos sentimentales, se potencian con el efecto emocional que trasvasa un hecho histórico conocido y compartido por los espectadores y que afecta en mayor o menor medida a los personajes. Igualmente la ficción se revaloriza al dar la sensación de que se asiste a un documento social que nos revela claves para penetrar en el conocimiento de dicho periodo. Es una estrategia que Víctor Hugo ejemplifica de manera sobresaliente en obras como *Los Miserables* y que hereda el *bet seller* actual. Esta sabia combinación esconde y a la vez satisface una tensión que sirve de rasero para separar ámbitos de la alta y baja cultura, la oposición entre emoción y razón entre disfrute y aprendizaje. No es el momento de extenderse sobre este añejo conflicto pero de sobra es conocido el desprestigio del melodrama frente al realismo, entendido éste en su más extensa acepción. *Mad Men* se ha diseñado siguiendo la misma estrategia que en su día emprendieron, a principios del siglo XX determinados autores literarios como William Dean Howells y Henry James para separarse de una corriente en alza de literatura popular y buscar tanto su espacio como su público diferenciado (tal y como hace *Mad Men*, cable y público receptivo al drama de calidad), en ese caso revistas especializadas frente a ediciones de bolsillo populares y en ambos casos diferenciándose también por los estilos, el realismo siempre como bandera de lo culto frente al sentimentalismo propio de lo popular (Weinberger, 2010).

4. Destramando la trama

Network television is all talk. I think there should be visuals on a show, some sense of mystery to it, connections that don't add up. I think there should be dreams and music and dead air and stuff that goes nowhere. There should be, God forgive me, a little bit of poetry⁵.

La televisión es en exceso parlante. Pienso que debe haber imágenes en un programa, un cierto sentido de misterio dentro de él, con relaciones que no tienen sentido. Creo que debería haber sueños y música, vacíos y otras cosas que no van a ninguna parte. Debe haber, Dios me perdone, un poco de poesía (traducción propia).

David Chase manifiesta su ideario de lo que debe ser la poética de la nueva ficción televisiva de culto, una poética que sigue a rajatabla *Mad Men* (recordemos que Matt Weiner fue guionista de *Los Soprano*, serie creada por el primero y que *Mad Men* fue

⁵ Declaraciones de David Chase: "Smoking, Drinking, Writing, Womanizing, Smoking, Drinking . . ." *New York Times Magazine* 22 Jun. 2008.

ofrecida a la HBO, por lo tanto como producto que seguía cierta línea *culta de la casa*, línea a la que ha contribuido *Los Soprano*). Decíamos que además del supuesto *docurealismo* de *Mad Men* se opera sobre el melodrama manteniendo sus materiales pero borrando las huellas que lo identifican como tal. Veamos este proceso.

Sobre el entramado de personajes y sentimientos basados en el secreto (Escudero, 1977: 73), el melodrama televisivo moderno, cuyo referente clásico sigue siendo *Dallas*, mantiene vigente su fórmula como ficción al plantear un escenario de tensiones donde el nuevo orden social del meritotraje, frente a el viejo orden impermeable de las clases sociales del drama decimonónico, muestra la lucha por el ascenso, donde es frecuente la injusticia y el juego sucio y en el que la familia tiene el valor, o por lo menos así lo parece, de ser un refugio de afectos, un mundo a salvo de las tensiones e incertidumbres de la nueva sociedad capitalista. Sin embargo:

...el mundo del futuro destruye los vínculos y las certezas (y por eso nos atemoriza), aunque nos proporcione un mayor conocimiento (la mayor visibilidad de esas situaciones ocultas) y una mayor riqueza (Menor, 2007: 35).

Este análisis de la operación representativa de *Dallas* es perfectamente trasladable no sólo al momento social que viven los personajes de *Mad Men* (las promesas de la nueva y joven América del bienestar de posguerra que representa Kennedy se trunca no sólo con su muerte sino porque deja ver los conflictos políticos y sociales de los sesenta que auguran las crisis de una década posterior, las contestaciones de los movimientos pacifistas y la contracultura) sino también a su fórmula narrativa. El mundo al que ha entrado por mérito propio, gracias a su esfuerzo, audacia y encanto Don, y también con juego sucio, y en el que parece tenerlo todo, un moderno y valorado trabajo, una mujer atractiva que le da una familia y una vida acomodada esconde las debilidades e incertidumbres que son reveladas pero que nos llevan a la conclusión que la promesa de felicidad de ese nuevo mundo es sólo eso una promesa o más bien un espejismo que nos lleva una sensación de naufragio y añoranza de la tierra perdida.

Manteniendo esta visión de *Dallas* del eje realidad social / esfera sentimental de los personajes, *Mad Men* da un paso más y moderniza su estilo para acercarlo a la televisión de culto del nuevo siglo. Una operación de cirugía que interviene en sus más reconocibles marcas y que el escalpelo de Weiner toca identificando músculo de nervio con delicada y profesional labor de guionista y diseñador, separando acción de emoción y llevándola a otro lado, quitando el énfasis y subrayado habitual y transformándolo en poesía (tal y como reclamaba Chase), en atmósfera sentimental.

La telenovela hereda del melodrama la intensidad emotiva, que no sólo se consigue con la exacerbación del sentimiento en una reacción estilizadamente histriónica, tanto por la interpretación de los actores como por los recursos audiovisuales que ayudan a conseguir esa intensidad (subrayado musical y visual mediante el zoom o el plano mantenido del impacto emotivo del personaje) sino también por la textura emocional conseguida con la continuidad de las tramas. Los sucesos crean una cadena dramática que busca crescendos hasta alcanzar un climax de conflicto o resolución (la mayor parte de las veces ese climax se pospone o se hace reversible) en cada una de las tramas. El efecto se multiplica cuando se juega con tramas paralelas y se alternan los momentos cumbres de una trama junto con los de otra. De esta forma el relato adquiere una intensidad emocional mayor, es el melodrama. *Mad Men* rompe esta dinámica. Tomemos como ejemplo dos de las tramas horizontales,

aquellas que se extienden a más de un episodio o incluso a más de una temporada, la revelación de la identidad de Don y la tensión amorosa de Pete y Peggy que adquiere más gravedad debido al hijo secreto de ambos y cuya existencia no conoce Pete.

Don se nos presenta desde el primer momento como un hombre que mantiene una doble vida entre su trabajo y su familia, su cara oficial y su o sus amantes. Pero esa evidencia de doble vida se vuelve intriga para el espectador cuando en el episodio 3 de la primera temporada Don se encuentra fortuitamente en el tren que le lleva al trabajo con un amigo que le llama Dick, Dick Whitman. Don responde por ese nombre con total naturalidad. Aquí se abre una trama básica que será motor del interés más mecánico y que no se cerrará hasta los episodios 10 al 13 de la tercera temporada, cuando Don le revele por fin su identidad a Betty, su mujer. Las sucesivas informaciones sobre la identidad de Don se irán sucediendo poco a poco a lo largo de las tres temporadas de forma inconstante (pueden existir varios episodios sin que se revele ninguna información o en otros donde los flash back de su pasado ocupen buena parte) y sin que se acuda a la tradicional argucia de poner en peligro constante la vida oficial del personaje al amenazar con descubrirse la verdad, aunque en algunos momentos se utilicen los resortes tradicionales: la aparición de un personaje del pasado y el descubrimiento fortuito de alguien cercano y del secreto.

Adam, el hermano pequeño de Don / Dick que le creía muerto en la guerra le ve fortuitamente en la fotografía de un periódico y le va a ver a la agencia. Adam nunca creyó en la muerte de Dick y su alegría es mayúscula cuando quiere reencontrarse con él como un hermano perdido. Como en las viejas historias de hombres ricos y hombres pobres, Adam no ha tenido al suerte de Don y es un simple conserje en un edificio de oficinas. Adam está solo, toda la familia ha muerto y Don es lo único que le queda en la vida. Don no se siente emocionado al ver a su hermano y no quiere bajo ningún concepto incluirlo en su vida. Le ofrece dinero para que se marche y se olvide de él. Adam acepta entre lágrimas. Una situación así sería utilizada por los guionistas de una telenovela tradicional haciendo que Adam no se contentara con el dinero y se inmiscuyera de alguna forma en la vida de Don, dando pie a los habituales chantajes o rencores emocionales. Adam aparece en el episodio 5 de la primera temporada y en ese mismo desaparece hasta que en el comienzo del 11 asistimos a su suicidio. Antes ha enviado al despacho de Don una vieja caja con las fotografías y documentos de la vida pasada de Dick Witman / Don. Al final de ese episodio Pete Campbell coge fortuitamente la caja y curioseando descubre la identidad de Don. En el episodio siguiente le hace chantaje: le amenaza con revelar la identidad si no le concede un puesto mejor. Pero Don no se pliega y cuando Pete va a revelar su verdadera identidad ante Cooper, uno de los socios fundadores, éste se muestra indiferente ante el pasado de Don, minimizando el suceso y por lo tanto anulando el chantaje de Campbell. Recuerda al joven y ambicioso Pete que ese país se ha forjado gracias a muchos hombres que han tenido un pasado oscuro, el mito de la tierra de promisión es en buena parte el de la oportunidad de que un hombre se forje a sí mismo gracias a su valía y esfuerzo, reinventándose a sí mismo, incluso a costa de ocultar su pasado.

Desde un punto de vista narrativo lo que en una perspectiva clásica daría pie para aumentar y prolongar la peripecia se utiliza, pero se truncan sus efectos al hacer desaparecer a personajes o chantajes inmediatamente. Así pierden toda su fuerza melodramática pero el efecto se desplaza, no hacía generar una nueva trama, intriga o acción sino a aquello que hemos calificado como la emocionalidad invertida, no la que

se expresa en la interacción con otros personajes sino la que se siente como reacción, como sentimiento oculto, secreto y que el personaje sólo comparte con el espectador. Este procedimiento es habitual en la serie y lo podemos ver en otra trama que a priori contiene todos los ingredientes habituales de la telenovela, el hijo ilegítimo. Desde el primer episodio Pete Campbell se siente atraído por Peggy la joven secretaria recién llegada. La tensión sexual no resuelta, base habitual de la relación de dos protagonistas de tantas series se distiende y los momentos en que aparecen ambos apenas se hacen insinuaciones directas hasta que en el episodio 8 hacen el amor en la oficina aprovechando que ambos han ido temprano y están solos. En ese mismo episodio el suceso que parece haber abierto una complicación para la vida de Pete (es un recién casado aunque no parece muy feliz) y por lo tanto una nueva trama se vuelve a truncar y el mismo Pete, secuencias después rechaza a Peggy. El episodio se cierra con una fría y lapidaria escena en la que comienza un día más de trabajo y Peggy ve entrar como todos los días a Pete, con su mirada busca un guiño, un gesto especial pero todo vuelve a la normalidad, a la indiferencia cordialidad de unos compañeros de trabajo. En el episodio 13 de esa misma temporada Peggy da a luz un niño ante el que se muestra fría e indiferente. Se deshace de él entregándole a su hermana. En la segunda temporada asistimos varias veces a la relación de Peggy con su madre y su hermana, así como con un sacerdote que gracias al secreto de confesión de la hermana sabe de la existencia del hijo de Peggy. Pero tal y como sucede con el caso de Adam y Don no se recurre al efecto fácil de que estos personajes compliquen la vida de Peggy o de Pete. Este mantiene una soterrada atracción por Peggy que se vislumbra en miradas de deseo furtivas o en confesiones sobre su intimidad que parecen más adecuadas para su mujer que para una compañera de trabajo. Hasta que en el episodio 12 de la segunda temporada Pete le confiesa su amor a Peggy y ésta de forma contenida le rechaza. Según ella ya no es el momento y le confiesa que hubiera podido tenerle si hubiera querido, revelándole la existencia de su hijo. Peggy quiere ante todo una carrera profesional y en ese momento el hijo era un obstáculo. Pete se queda mudo, sin reacción, sólo escapa una lagrima de su mejilla. En la siguiente temporada Pete no se interesará por el hijo y en cierta forma el tema sólo aparecerá como una breve pincelada en la temporada cuarta cuando Pete revele a sus compañeros que su mujer se ha quedado embarazada. Peggy le da la enhorabuena educada y convencionalmente. Cuando se retira a su despacho Peggy no llora pero se golpea la cabeza contra la mesa. Y momentos después cuando cruzan sus miradas al salir para almorzar parecen decirse algo, un silencio que cierra la puesta en escena al mover la cámara y llevando a negro la imagen como si fuera una puerta corredera que cierra un episodio de las vidas de ambos.

Estos dos ejemplos nos han demostrado la habilidad del relato para que con materiales conocidos y estereotipados se inhiba la posibilidad de la peripecia convencional, sin prolongar el efecto de un hecho que pueda poner en peligro a un personaje o haciendo que su reacción se congele.

Pero el trabajo con las tramas no queda aquí. Decíamos que uno de los recursos tradicionales de la forma de la telenovela era la suma de los climas y tensiones de las tramas así como la interferencia de unas en otras. En *Mad Men* pocas veces se recurrirá a este procedimiento haciendo, sin embargo que las tramas convivan sin entrecruzarse a nivel de acción pero que se comporten como un espejo que produzca un efecto sobre el personaje o bien se dirija al espectador para que éste elabore una relación no a nivel de acción y emoción, sino de conciencia.

Durante la ya citada aparición de Adam, el hermano de Don, se muestra una trama paralela en la que Betty le confiesa sus deseos de ir a veranear todos juntos con su padre, al que profesa un gran amor (una relación correspondida ya que Betty parece ser la encarnación de su madre tal y como le recuerda su padre, viudo, en otro momento). Betty, al final del episodio le reprocha a Don su poco interés por integrarse en su familia, justo después de que Don despidiera para siempre a Adam, lo único que le quedaba de ella. El movimiento de Betty y Don a lo largo del episodio en torno a un mismo tema, la pertenencia a la familia, es opuesto y sólo sirve para afectar en silencio a Don y para que nosotros elaboremos, desde nuestra conciencia una relación que el relato no lleva a nivel de acción, demostrarnos la distancia que poco a poco y en muchos temas les va separando, con la sensación de soledad e incomunicación que conlleva.

Este procedimiento se va utilizar en otras ocasiones. De nuevo y bajo la continuidad de la relación entre Peggy y Pete, durante la segunda temporada se recurre a un viejo modelo folletinesco que aquí en España conocemos a través de la obra de Galdós, *Fortunata y Jacinta*, la tensión entre dos mujeres, esposa bella y de buena familia pero que deseando la maternidad no lo consigue y por el contrario, la chica sencilla que en una aventura ilegítima se queda embarazada del marido. La búsqueda del hijo creará bastantes tensiones en el matrimonio de Campbell, pero de nuevo no se utilizará al estilo convencional. En el episodio 5 de la segunda temporada un suceso episódico activará de nuevo el mecanismo de tramas en espejo. Don tiene en esos momentos una nueva amante, Bobbie, la esposa del cómico televisivo Jimmy Barrett. Don y Bobbie conducen borrachos de noche cuando tienen un accidente. Don no quiere que se destape el asunto y para pagar la fianza en metálico en el acto por conducir ebrio pide ayuda a Peggy. Escenas después descubrimos que el favor que le pide Don a Peggy se basa en un secreto compartido. Don fue a visitarla al hospital tras el parto y es el único que conoce la existencia del niño. Pero le dice abiertamente que lo olvide, que no sea un obstáculo para su proyecto de vida, que haga como si esto no hubiera pasado. La vuelta al secreto se ofrece paralela con la trama de Pete y su mujer que han asistido a un médico para que evalué sus posibilidades de ser padres. Y lo primero que debe hacer Pete es una prueba de fertilidad. El relato alterna hábilmente ambas tramas para que, sin efectos de intersección entre ellas, converjan sobre el espectador y que reflexione, sin subrayados melodramáticos, sobre los efectos del desencuentro entre los personajes. Tal y como sucedía con Betty y Don, ambos personajes caminan en direcciones contrarias, Peggy rechazando su maternidad y Pete buscándola.

5. Emotividad inversa

En términos generales, pueden sintetizarse una serie de rasgos comunes que identifican a la gran variedad de textos que caen dentro de este amplio campo de lo melodramático. En todos ellos se produce una propuesta que exhibe de maneras distintas y con resoluciones diferentes el sufrimiento que produce el choque entre la lógica de los deseos y las pasiones que mueven a los individuos y la lógica de las convenciones sociales. Para ello se pone énfasis en la descripción del desgarrar y el dolor que esta lógica provoca en los individuos. Es decir, que el carácter lacrimógeno que se asocia con el melodrama se basa en un patetismo que busca generar placer a través de la contemplación del sufrimiento de los protagonistas (Aprea,1).

Mad Men nos muestra también los deseos y pasiones de los personajes que chocan con las convenciones sociales pero cualquier espectador reconoce que en la serie no existe un énfasis en la exhibición del sufrimiento que nos lleve a un estilo lacrimógeno propio de la telenovela melodramática. Pero sí existe emoción porque como ya hemos mencionado, la operación de desmembramiento de las tramas gira los efectos de las acciones no sobre una nueva acción sino sobre la emotividad de los personajes. ¿Qué tipo de emocionalidad construye la serie y como la representa?

Si atendemos a la apertura y cierre de cada episodio veremos la fidelidad a un patrón que nos dará las claves de un trayecto repetitivo que traza la línea maestra de la emotividad de los personajes y por extensión de la propuesta de la *melodía del drama* de la serie. La cabecera, dejando ahora las lecturas metatelevisivas que mencionamos más arriba, nos muestra un proceso: la destrucción del soporte/oficina del personaje para caer a través de los símbolos del bienestar de la América de posguerra y de la familia: los hijos, la mujer, los anillos...Y ese proceso termina, se congela, en una silueta que se muestra como una imagen, un icono ya del personaje y de la serie y a su vez pilar del personaje y por extensión del relato. Nos referimos a su silueta en negro de espaldas con el brazo extendido. En el primer episodio de la primera temporada, tras la cabecera, veremos a Don desde atrás, en una toma ligeramente picada, como en una continuidad de la imagen gráfica al real. Esta postura de Don se repetirá varias veces en la serie como un leit motiv visual. ¿quién ese personaje que vemos de espaldas? La espalda es el ocultamiento, lo que no sabemos de Don, ni siquiera que piensa ni qué mira ¿al vacío? ¿al pasado? ¿así mismo?. Por el contrario, a esta imagen íntima, enigmática, se le opone la habitual visión frontal de Don en su despacho, cómodo y perfectamente simbiotizado con su sillón, ligeramente echado hacia atrás y en contrapicado, reinando frente a los atributos de su poderío: el licor, el tabaco, papeles, dibujos... las armas de su trabajo.

Esta dualidad como punto de vista se multiplica en varios juegos de dualidades: la habitual división del campo temático de la serie entre hogar y trabajo y la dualidad, más sustancial entre lo oculto y lo evidente. La serie se muestra, y retomamos el camino emprendido por la cabecera, en un viaje que se mantiene constante de una temporada a otra y en cada episodio de lo externo laboral hacia la sentimentalidad interna. Si atendemos ahora a los finales veremos que habitualmente se repite una fórmula, que es el cierre en el hogar, tras la jornada de trabajo y donde se revelan los estados más íntimos, los efectos de los sucesos cotidianos. Este balance no resulta iterativo ni gratificante como en el modelo tradicional de una sitcom. En la sitcom clásica el cierre de las tramas episódicas conduce la situación a un estado reversible, al mismo punto de partida y sin afectar a los personajes. Se refuerza la consistencia de las relaciones entre los personajes, por extensión el grupo de amigos, de compañeros de trabajo o la familia, y quedamos listos para un nuevo episodio.

En *Mad Men* se repite una caída constante, sin fondo, como en una pesadilla, desde la cabecera hasta...la oscuridad de si mismos. Decíamos que es habitual cerrar en el hogar, pero en la oscuridad del hogar, de la oficina en la noche, abundan los planos de los personajes ensimismados en su propio sentimiento sin apenas expresión exterior. Los cierres de *Mad Men* no nos hablan de cómo los lazos familiares o sentimentales son un escudo frente a los avatares cotidianos, sino de cómo el hogar es un sitio tan oscuro y hostil como el trabajo donde impera el secreto rumiado en soledad. La luminosidad de los tonos claros de la cabecera contrasta con la oscuridad

del hogar de los Draper y especialmente de esas escenas finales que llevan hacia un pesimismo que sin embargo se levanta con una ironía, de nuevo la técnica del espejo, al utilizar unos temas musicales de cierre que aportan el contraste alegre de la vida oficial norteamericana. La selección de los temas de la época nos lleva a la cara amable de los sesenta, una imagen limpia, luminosa y colorista como la publicidad que diseña Don y su equipo pero que nada tiene que ver con las sombras del alma de los personajes. Ese sentimiento lo reserva el compositor David Carbonara sólo para apoyar suavemente los estados más íntimos de Don, es el tema denominado *suite*.

La sentimentalidad oscura de los personajes comienza por esconder sus motivaciones al espectador, algo que el relato clásico se cuidaba mucho de evitar. ¿Por qué Don es compulsivamente infiel a Betty? ¿Y Pete? ¿Y Roger? ¿Son un prototipo del hombre de la época que abusaba de su condición de dueño y señor de su sexualidad y donde le estaba permitido o más bien era uno más de sus atributos de status, tener aventuras extra conyugales? ¿son esos hombres malos tal y como el doble juego del título de la serie nos dice?. ¿O son simplemente infelices?. Narrativamente Don está reflejado tanto en Pete como en Roger e incluso en Peggy. Por edad Pete sería el Don de los comienzos, alguien que se casa con cierta fractura interior y que no siendo feliz (citar episodio de la ventana cuando van sus suegros a la casa) busca aventuras amorosas. Roger es el futuro, el hombre con amante oficial que al final se divorciará y se casará con una mujer más joven, lo que hará Don al final de cuarta temporada. Pero la pasión juvenil de Roger se convierte pronto en desencanto cuando desilusionado pierde el interés por su joven mujer, se comporta como una niña. ¿será ese el futuro de Don?. Peggy es el reflejo de su ambición, del proyecto personal y laboral construido a sí mismo y que ha pagado un alto precio por ello, la renuncia a determinados afectos (Adam en el caso de Don y el niño y Pete en el caso de Peggy), por ello Don nunca ve a Peggy como una más de sus conquistas y aunque al principio la trate como una mujercita inexperta, Peggy se va igualando a él, ganándose su respeto como un compañero masculino más en una relación casi de maestro y aprendiz, lo que en el fondo sirve para ofrecernos el proceso de cómo Don debió ascender en su profesión.

Todos estos personajes no sólo comparten el papel de estadios temporales de Don, sino que también muestran una misma reacción, esa contención o emotividad inversa, donde se renuncia a la exhibición del sufrimiento de los personajes y el espacio que la telenovela y el melodrama conceden a esa representación en la serie lo ocupan momentos ese ensimismamiento en soledad. A los momentos de cierre ya citados se suman muchos otros que salpican los episodios. Como ejemplo podemos el episodio 3 de la primera temporada, en el que Don abandona la fiesta de cumpleaños de su hija para ir a recoger la tarta. Cuando vuelve con ella a casa, sin ningún motivo aparente pasa de largo con el coche y se va, se escapa durante horas, sabiendo que le esperan todos en la fiesta y se para el coche delante de un paso a nivel. Ensimismado, fumando mira pasar los trenes y las luces rojas de aviso de las barreras. Un tiempo que parece eterno y donde el personaje no evidencia ni la más mínima traza de sentimiento. El relato desvía la fuerza expresiva a otros elementos de la escena, como son la iluminación (las luces del tren reflejadas en el parabrisas del coche y en el rostro de Don) y el sempiterno humo del cigarrillo, para crear un estado casi hipnótico, de extrañamiento, donde el personaje parece ajeno a lo que sucede. Esta propuesta de representación produce en el espectador un efecto ambivalente ya que es partícipe de ese efecto emotivo pero a la vez se distancia ya que no acaba de

identificarse con el personaje, en el sentido más narrativo del término, porque no puede acceder a sus motivaciones internas que siguen permaneciendo opacas.

6. La melancolía masculina.

Tras la hábil operación de marketing que construye *Mad Men* para servir al posicionamiento de AMC como canal de cable de prestigio se encuentra un inmejorable trabajo de reelaboración de la telenovela, basada en posicionar tramas y personajes llevándolos de un lado a otro de los dos ejes que señalan Aprea y Soto como constitutivos de las telenovelas: el eje de la *enunciación patética/enunciación distanzada* y el de *exhibición del sufrimiento* de los personajes y su *no exhibición*.

A ciertos géneros se les reconoce una cualidad patética -del griego *pathos*, sufrimiento- que implica la capacidad de suscitar emociones basándose en el terror (*phobos*) y la piedad (*eleos*) que provoca el sufrimiento de sus protagonistas. Esta forma de enunciación patética está presente en la tragedia clásica, pero también en el melodrama teatral y fílmico. Una diferencia enunciativa entre estos dos géneros es que mientras los melodramas enfatizan (de distintas formas) la descripción del sufrimiento, las tragedias inhiben su mostración. Enfatizando o no enfatizando la exhibición, los géneros próximos a la enunciación patética provocan un efecto de acercamiento del espectador al sufrimiento de los personajes. En el otro extremo del eje se encuentra la enunciación distanzada para la cual, se exhiba o no el dolor de los personajes, se produce un efecto de desapego entre los posibles espectadores y los infortunios de los personajes (Aprea, Soto, 1997: 7).

Mad Men es *patética* en tanto que busca suscitar en nosotros emociones, las propias de los personajes pero a la vez nos distancia de ellos mediante las técnicas de desarticulación que hemos visto. Y esa emoción no la muestra ni exhibe directamente sino que la desplaza a otros elementos de la puesta en escena. Una estrategia que entronca a la serie y sus personajes con una característica de los héroes modernos que Bou y Pérez señalan en *El tiempo del héroe*, al hablar de Bogart y el peso sentimental de los atributos que le dieron fama:

El pesimismo y la tristeza impregnan su figura de tal forma que la cuestión de no llorar se hace secundaria, ya que si bien es cierto que el héroe no deja caer las lágrimas, todo el entorno lo hace simbólicamente por él: el humo del cigarrillo, el etílico vapor del whisky, humedecen el rostro del protagonista, impregnan la atmósfera de una pátina acuática en la que el interdicto lacrimal queda en parte compensado porque el plano, en su conjunto es el que llora, en este decantamiento sombrío que puebla todo el género negro de tintes crepusculares, del agua nocturna y estancada de un lago de meditaciones delicuescentes, donde el héroe se pone a reflexionar sobre sus límites, sobre su irreversible caducidad (Bou, Pérez, 2000: 154-155).

Este es el final del trayecto de la caída de los hombres de *Mad Men*, la melancolía envuelta en humo y alcohol y que constituye el *pathos* de la serie así como su poética. Pero la emoción y más la masculina, no hubieran sido un buen reclamo de prestigio para la serie y para AMC. Hubo que vestirla de una rica ambientación y de la coartada realista, porque como Don, seguimos teniendo miedo a los sentimientos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APREA, Gustavo y SOTO, Marita.(1997): Telenovela, telecomedia y estilo de época. El sistema de géneros narrativos en la argentina de hoy. Disponible en Internet (7, 2, 2011):
http://www.catedrasteimberg.com.ar/contenido_comisiones/TELENOVELA TELECOMEDIA Y ESTILO DE EPOCA.doc
- APREA, Gustavo. “La representación del sufrimiento. Desde el melodrama clásico hasta las telenovelas posmodernas”. En *Miradas, revista del audiovisual*. Disponible en Internet (7, 2, 2011):
http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=320&Itemid=99999999
- BUONANNO, Milly (1999): *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona. Gedisa.
- BOU, Nuria y PEREZ, Xavier (2000): *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona, Paidós.
- CALABRESE, Omar (1989): *La era Neobarroca*. Madrid, Cátedra.
- CASCAJOSA, Concepción (2005): *Prime time. Las mejores series de tv americanas, de C.S.I. a Los Soprano*. Madrid, Calamar Ediciones.
- CASCAJOSA, Concepción (2010): “Enmarcando Mad Men: elogio el contexto televisivo “ en CASCAJOSA, Concepción y G. REQUENA, Jesús (Eds.): *Guía de Mad Men. Reyes de la Avenida Madison*. Madrid, Capitán Swing Libros S.L.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (1999): *El surgimiento del telefilme*. Barcelona, Paidós.
- CAWELTI, John (1977): *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago, University Of Chicago Press.
- CUADRADO, Alfonso. (2010): “La espiral del tiempo en Damages”. En SALGADO, Alejandro. (ed.): *Creatividad en televisión, entretenimiento y ficción*. Madrid, Fragua.
- ESCUADERO, Lucrecia y VERON, Eliseo (Eds.) (1997): *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona. Gedisa.
- HARE, David: “Mad Men: the future of American film is on television”. *The Guardian*, 8 de septiembre de 2010. Disponible en Internet (7, 2, 2011):
<http://www.guardian.co.uk/tv-and-radio/2010/sep/08/mad-men-david-hare>
- HERLINGHAUS, Hermann (ed.) (2002): *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- JIMENEZ, Encarna y SANCHEZ-BIOSCA, Vicente (1989): *El relato electrónico*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

- MENOR, Juan (2007): "Memoria y Realidad: una investigación cualitativa sobre el recuerdo de la ficción televisiva" En *Icono 14*, N° 9 Junio 2007. Disponible en Internet (7, 2, 2011):<http://www.icono14.net/revista/num9/articulos/03.pdf>
- MITTELL, Jason (2006): "Narrative complexity in contemporary American television", en *Velvet Light Trap*, 22, pp. 29-40.
- PELFREY, David: "Mad Men at the Movies". *Black and White*, 30 de octubre de 2008. Disponible en Internet (7, 2, 2011):
<http://www.bwcitypaper.com/Articles-i-2008-10-30-224988.113121-Mad-Men-at-the-Movies.html>
- ROURA, Assumpta (1993): *Telenovelas, pasiones de mujer*. Barcelona. Gedisa.
- STANLEY, Alessandra: "Smoking, Drinking, Cheating and Selling". *The New York Times*. 19 de julio del 2007. Disponible en Internet (7, 2, 2011):
http://www.nytimes.com/2007/07/19/arts/television/19stan.html?_r=2
- TOUS, Anna (2009): "Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses" En *Comunicar*, Vol. XVII, Núm. 33, 2009, pp. 175-183. Disponible en Internet (7, 2, 2011):
<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=15812486021>
- WEINBERGER, Cara (2010): *Giving Up, Settling Down: Mad Men, The Sopranos, and Professional Class Marriage*. Tesis doctoral. Faculty of Wesleyan University Departmental Honors in American Studies. Middletown, Connecticut. Disponible en Internet (7, 2, 2011):
http://wescholar.wesleyan.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1426&context=etd_hon_theses