

Dialécticas de los personajes femeninos y masculinos en *Mad Men*: un análisis cuantitativo y cualitativo

Begoña Gutiérrez Martínez¹

Recibido: Diciembre 2018 / Revisado: Septiembre 2019 / Aceptado: Octubre 2019

Resumen. Este artículo investiga las dialécticas que se establecen entre los personajes femeninos y masculinos en la serie de televisión *Mad Men* (Matthew Weiner, 2007-2015) a partir de un análisis cuantitativo y cualitativo del capítulo piloto “Smoke gets in your eyes” (Alan Taylor, 2007). Ambientado en el universo publicitario de la década de 1960 en Nueva York, el piloto sienta las bases temáticas, narrativas y estilísticas de la primera temporada de *Mad Men*, estrenada en el contexto mediático de la denominada primera oleada de la tercera época dorada de la televisión. Metodológicamente, empleamos la herramienta especializada *Encuadres*, un software creado por Jesús González Requena, que permite la manipulación analítica de los textos audiovisuales y la obtención de resultados cuantitativos por vía de computación. Con el fin de comparar la importancia de los personajes femeninos y masculinos en el universo narrativo de la serie, nos centramos en la segmentación del texto en escenas, planos y elipsis, así como en la obtención de porcentajes relativos a las presencias visuales, escénicas y verbales de cada uno de los personajes. De este modo, valorando los datos cuantitativos en relación al análisis cualitativo de *Mad Men* y la caracterización de sus personajes, llegamos a la conclusión que los hombres tienen una mayor presencia –lo cual se corresponde con su posición de poder–, y que las mujeres, no obstante, aprovechan más las oportunidades que se les presentan. Este último factor nos advierte de la emergencia incipiente y transformadora de los movimientos de reivindicación y empoderamiento femenino de los años 1960.

Palabras clave: *Mad Men*; *Encuadres*; Cinematics; personajes femeninos; personajes masculinos

[en] Dialectics of the female and male characters in *Mad Men*: a quantitative and qualitative analysis

Abstract. This article investigates the dialectics between female and male characters in the television series *Mad Men* (Matthew Weiner, 2007-2015) through a quantitative and qualitative analysis of the pilot chapter “Smoke gets in your eyes” (Alan Taylor, 2007). Set in the New York advertising world of 1960, the pilot poses the thematic, narrative and stylistic bases of *Mad Men*’s first season, premiered in the media context of the so-called first wave of the third golden age of television. Methodologically, we use the specialized tool *Encuadres*, software created by Jesús González Requena, that allows the analytical manipulation of audiovisual texts and the obtaining of quantitative results through computation. In order to compare the importance of the female and male characters in the narrative universe of the series, we focus on the segmentation of the text in scenes, shots and ellipses, as well as in obtaining percentages of the visual, scenic and verbal presences of each of the characters. In this way, by valuing the quantitative data in relation to the qualitative analysis of *Mad Men* and the characterization of its characters, we conclude that men have a higher presence, which speaks of their power position, and that women, nevertheless, are able to make their most out of their opportunities. The latter finding

¹ Universidad Complutense de Madrid.
beggutie@ucm.es

points towards the increasing and transforming emergence of female demands and empowerment in the 1960s.

Keywords. *Mad Men*; *Encuadres*; Cinematics; female characters; male characters

Sumario. 1. Introducción. 2. Marco teórico. 3. Metodología. 4. Resultados y discusión. 4. Conclusiones. Bibliografía

Cómo citar: Gutiérrez Martínez, B. Dialécticas de los personajes femeninos y masculinos en *Mad Men*: un análisis cuantitativo y cualitativo, en *Investigaciones feministas* 10 (2), 257-279.

1. Introducción

Mad Men (Matthew Weiner, 2007-2015, AMC) es una serie televisiva que versa sobre el universo publicitario en la década de 1960 en Nueva York. Consta de siete temporadas, cada una de ellas compuesta por trece capítulos, excepto la última que tiene catorce. A través de su protagonista Don Draper, un exitoso publicista que trabaja en la agencia Sterling Cooper (situada en la Avenida Madison), la serie nos acerca a una época de profundos cambios socioculturales, económicos y políticos en EE.UU., donde la transformación de las relaciones entre hombres y mujeres resulta clave. Por ello, nuestro objetivo es comprender, a través del análisis, las dialécticas de la diferencia sexual que se establecen entre los personajes mostrados en la serie. *Mad Men* ha sido internacionalmente reconocida por su precisión histórica, ya que no exhibe una representación idealizada de la década de 1960, sino que realiza un ejercicio de “nostalgia crítica” (Edgerton, 2011, vii). La serie muestra las luces y sombras de un periodo complejo en el que la positividad y la esperanza conviven con la infelicidad y la desafección.

En primer lugar, proponemos un marco teórico para contextualizar las reivindicaciones históricas de la segunda ola feminista que surgió en la década de 1960 en EE.UU. A través del estudio de dos obras de referencia como *Sex and the Single Girl* (Helen Gurley Brown, 1962) y *La mística de la feminidad* (Betty Friedan, 1963), exploramos importantes cambios relacionados con las dialécticas establecidas entre hombres y mujeres. Nos centramos en la idea de la liberación sexual femenina, en los roles de género y en la búsqueda de la igualdad. Estos movimientos se extienden a lo largo de la década de 1970, cuando surgen investigaciones feministas centradas en los conceptos de identidad sexual, poder y empoderamiento. Además, abordamos la perspectiva de género aplicada a los estudios sobre los medios de comunicación de masas. Contrastamos trabajos sobre narrativa audiovisual (González Requena, 2006; Vargas-Iglesias, 2014) con aportaciones feministas (Mulvey, 2001; Gauntlett, 2008; Piotrowska, 2019), y nos aproximamos a debates y preocupaciones contemporáneas como la tradicional asociación de los personajes femeninos con la pasividad y la espera; la puesta en escena del objeto de deseo; y el arquetipo de la *nasty woman* o mala mujer.

En el apartado metodológico nos centramos en la herramienta *Encuadres*, empleada para realizar el análisis cuantitativo y cualitativo del capítulo piloto de *Mad Men*, titulado *El humo ciega tus ojos* (“Smoke gets in your eyes”, Alan Taylor, 2007). Se trata de un texto audiovisual que sienta las bases narrativas y estilísticas de la primera temporada de la serie, estrenada en el contexto mediático de la deno-

minada primera oleada de la tercera época dorada de la televisión (Martin, 2013, 24). El software *Encuadres*, creado por el profesor e investigador Jesús González Requena, permite la manipulación analítica de los textos audiovisuales y la obtención de resultados cuantitativos por vía de computación. En el ámbito anglosajón, esta metodología de análisis cuantitativo es conocida como Cinematics, nombre del software desarrollado por Yuri Tsivian y Gunars Civjans en 2005. En este artículo, focalizamos nuestra atención en cuantificar tanto el número de escenas, planos y elipsis del capítulo piloto, como el porcentaje de presencia escénica, visual y verbal de cada uno de los personajes². Además, compararemos los porcentajes relativos a los personajes femeninos y masculinos, situando la variable de género en el centro de la investigación.

En el apartado de resultados y discusión valoramos el análisis cuantitativo en relación con aspectos cualitativos vinculados a las estrategias narrativas de la serie, la caracterización psicológica de los personajes y sus relaciones interpersonales en el ámbito laboral y privado. Además, nos detenemos en la caracterización del protagonista y de los personajes que le rodean, poniendo especial énfasis en el análisis de las dialécticas de la diferencia sexual establecidas. Indagamos en la relación de la serie con la segunda ola feminista; en la representación de los roles de género; y en las relaciones de poder se establecen en el universo de este texto audiovisual. Este tipo de estudio analítico contribuye a una mejor comprensión de las cuestiones de género y cultura audiovisual, puesto que nos permite apoyarnos en datos para profundizar en cada una de las temáticas planteadas y llegar a conclusiones matizadas.

Para concluir señalamos que este capítulo piloto participa de las escrituras manieristas, un rasgo que contribuye al reconocimiento de *Mad Men* como una serie de gran precisión histórica. En general, los porcentajes de presencia escénica, visual y verbal de cada personaje son indicativos de su participación e importancia tanto en el piloto como en los siguientes capítulos, si bien existen excepciones relevantes. Las dialécticas de la diferencia sexual son, en resumen, las de lo cuantitativo y lo cualitativo. Ellos están del lado de lo cuantitativo (están más) y ellas del de lo cualitativo (aprovechan más las situaciones). Los personajes masculinos tienen mayor presencia, lo que nos advierte acerca de sus posiciones de poder en el ámbito laboral. Sin embargo, los datos relativos a los personajes femeninos advierten acerca de su evolución y el auge de reivindicaciones feministas como la igualdad, la independencia y el empoderamiento de la mujer.

2. Marco teórico

La década de 1960, en la que está ambientada *Mad Men*, supone un punto de inflexión en las reivindicaciones históricas y todavía vigentes de distintos colectivos y corrientes ideológicas, entre las que destacamos la emergencia de la segunda ola feminista. Definidas por distintos registros, *Sex and the Single Girl* (Brown, 1962) y *La mística de la feminidad* (Friedan, 1963) son dos publicaciones de referencia de

² Exponemos las definiciones de estos conceptos en el apartado sobre metodología. El análisis de *Mad Men* que presentamos en este artículo ha sido desarrollado de forma ampliada en la tesis doctoral “Dialécticas de la diferencia sexual en *Mad Men*”. Agradezco a Jesús González Requena, director de la tesis, sus revisiones y aportaciones.

este periodo que reflexionan acerca de los cambios de los roles de las mujeres en la sociedad, así como en su sexualidad. De hecho, el creador de *Mad Men*, Matthew Weiner, las ha destacado como relevantes para la creación de la serie (Haralovich, 2011, 161). En esta línea, Robin Veith, asistente de guionista de *Mad Men* asegura haber leído *Sex and the Single Girl* para documentar la serie (AMC, 2008). Además, la actriz Cristina Hendricks, que interpreta en la serie a Joan Holloway, una de las principales protagonistas femeninas, subraya que este libro le ha proporcionado “grandes ideas” (AMC, 2008).

La obra de Helen Gurley Brown, que fue un éxito de ventas en la década de 1960, es considerada una bisagra entre el feminismo liberal sufragista y la segunda ola feminista en EE.UU. Su autora, que trabajó como editora para la revista *Cosmopolitan*, desarrolla un estudio sobre “cómo permanecer soltera con estilo superlativo” (Brown, 1962, 11). Con un tono desenfadado y desde su propia experiencia, Brown establece una guía para las mujeres solteras. Se trata de una visión idealizada de las solteras estadounidenses, en la que la autora insiste en una idea de liberación sexual femenina según la cual las mujeres pueden mantener relaciones sexuales “sin esfuerzo” (Brown, 1962, 6). Al mismo tiempo, esta idea se relaciona con la popularización de la píldora anticonceptiva, comercializada en 1957 en EE.UU. para tratar desórdenes ginecológicos y, posteriormente, en 1960, distribuida para uso anticonceptivo (White Junod y Marks, 2002).

En 1963 la psicóloga social Betty Friedan publica *La mística de la feminidad*, un estudio sociológico realizado a partir de un cuestionario que fue contestado por 200 antiguas compañeras de la autora en la universidad de mujeres Smith College. En este ensayo también encontramos entrevistas y análisis de contenido de las revistas femeninas de la época (*Ladies' Home Journal*, *Woman's Home Companion*...). Friedan (1974, 38) articula una crítica al “súbito viraje sociológico” que se produjo hacia el año 1960 en EE.UU.³. Se trata del triunfo del “movimiento en favor del regreso al hogar de la mujer norteamericana”, según el cual “las mujeres verdaderamente femeninas no aspiran a seguir una carrera, a recibir una educación superior, a obtener los derechos políticos, la independencia y las oportunidades por las que habían luchado las antiguas sufragistas” (Friedan, 1974, 37-36).

Por ello, las mujeres perciben estar en una situación de estancamiento, no encuentran el modo de realizarse y una suerte de desafección generalizada recorre sus vidas. Esta obra, ganadora de un premio Pulitzer, generó un gran impacto en la sociedad estadounidense e impulsó la fundación de la organización NOW (*National Organization for Women*, 1966) por parte de Friedan. Se trató del inicio de un importante cambio en los roles asociados a las mujeres, pues se cuestionaron las normas sociales y los comportamientos socialmente aceptables para ellas. De esta manera, se buscó que las mujeres participasen en “la cultura dominante de la sociedad americana, asumiendo todos los privilegios y responsabilidades para estar en verdadera igualdad” con los hombres (Thornham, 2001, 30). Este cambio transformó también las dialécticas de la diferencia sexual, es decir el modo de establecer relaciones entre hombres y mujeres, pues éstas trascienden su estatuto de “mujeres de” para buscar su propio empleo, sus relaciones sociales e inquietudes y, en definitiva, construir una “vida propia” (Friedan, 1974, 64).

³ Empleamos la edición traducida al español por Carlos R. De Dampierre y publicada en Madrid en 1974.

En la década de 1970, surgen académicas feministas que cuestionan los estudios psicoanalíticos freudianos referentes a la construcción y maduración de la identidad sexual (véase Firestone, 1970; Greer, 1971; Millett, 1970). Critican las teorías de Freud por considerar que ofrecen una visión de las mujeres como personas “inconscientemente incompletas” y “envidiosas de los hombres” (Ramsey, 2010, 173). Sin embargo, en la reevaluación de la obra de Freud en términos feministas, se ha llegado a entender que Freud no defiende el patriarcado, sino que expone de qué forma la mujer es construida en una sociedad patriarcal (Ramsey, 2001, 174). El cuestionamiento profundo de la construcción de la identidad sexual deriva hacia la deconstrucción del modelo binario de género, pues los hombres y las mujeres “participan en el desarrollo de nuevas formas de configurar el sujeto contemporáneo” (Phoca, 2001, 56).

En este contexto académico y social, inmerso en las reivindicaciones relativas a la igualdad de género, cobra fuerza el discurso a favor del empoderamiento de las mujeres (Boserup, 1970). El poder puede ser definido como “la disponibilidad de una persona de obligar a otra persona o grupo a hacer algo en contra de su voluntad” (Rahman, 2013, 9). Mientras, el empoderamiento implica “traer a personas que están fuera del proceso de toma de decisiones hacia éste” (Rahman, 2013, 9). Se trata de conceptos clave en *Mad Men*, donde es mostrado un contexto en el que el éxito social y económico cobran especial importancia, en el que los varones “se enfrentan a un cambio en los modos en los que se entienden las relaciones de género y con ellas la propia hombría y su papel social” (García García, 2010, 389).

La perspectiva de género aplicada a los estudios sobre medios de comunicación de masas ha cuestionado el par antitético pasividad/actividad asociado al binarismo sexual mujer/hombre, así como la puesta en escena del objeto de deseo femenino, por ser considerado una fantasía masculina. En el ámbito de los estudios sobre narrativa cinematográfica se establece un paralelismo entre la estructura canónica del relato que predomina en el cine clásico de Hollywood (1920-1950) y la morfología del relato proppiano (González Requena, 2006; Propp, 1981)⁴. Así, el relato se inicia cuando el protagonista masculino, inmerso en un conflicto, abandona el hogar. Este personaje tiene que superar distintos obstáculos para llegar hasta su amada, que aguarda en posición de espera. No obstante, el estudio de casos concretos revela que no estamos ante un cine completamente hermético sino que hay múltiples matices.

Por ejemplo, Mary Kate, protagonista de *El hombre tranquilo* (Ford, EE.UU., 1952), lucha por lo que cree y mantiene una posición activa para conseguirlo. Vienna, protagonista de *Johnny Guitar* (Ray, EE.UU., 1954), es una mujer de negocios, propietaria de un salón del Oeste, y mantiene un duro duelo con Emma, personaje femenino al borde de la locura que ejerce un liderazgo obcecado contra su rival. El modo de representación clásico está compuesto fundamentalmente por relatos míticos y le sucede un proceso de desmitologización (González Requena, 2006).

En su célebre artículo “Placer visual y cine narrativo” (1975), Laura Mulvey analiza el cine hollywoodiense del periodo clásico desde una perspectiva feminista y psicoanalítica. Sostiene que lo que se pone de manifiesto en este modo de representación es “el inconsciente de la sociedad patriarcal” estructurando la “forma filmica” (Mulvey, 2001, 365). Se trata, por tanto, de la proyección de la fantasía masculina

⁴ González Requena (2006) propone los modos de representación clásico, manierista y postclásico que empleamos a continuación.

sobre la figura femenina que es filmada en “su tradicional papel de objeto de exhibición” (Mulvey, 2001, 370). Así, señala la autora, “el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino” (Mulvey, 2001, 370).

Quizá esta pasividad vinculada a lo femenino sea el motivo por el que en las décadas de 1950, 1960 y 1970 solamente del 20 al 35 por ciento de los personajes fuesen mujeres, un dato obtenido de estudios sobre la televisión estadounidense (Gauntlett, 2008, 47). En este periodo clásico surgen también las escrituras manieristas en el cine (1950-1960), que desarrollan importantes variaciones respecto a los films clásicos. Por ejemplo, frecuentemente los personajes femeninos son presentados como espejismos de deseo, encarnación del engaño que lleva al héroe manierista a fallar una y otra vez. Un ejemplo representativo es *Vértigo (De entre los muertos)* (Hitchcock, 1958). Podríamos estar, una vez más, ante la puesta en escena de la fantasía masculina, esta vez en su vertiente perversa y castradora, o ante la representación del poder femenino. De esta manera nos acercamos a la figura de la *femme fatale*, un tipo de personaje femenino frío y malvado propio del cine negro y del manierismo cinematográfico, un modo de representación que opera como transición hacia el cine postclásico (1980-).

En la televisión contemporánea los roles de género han llegado a ser “cada vez más iguales y no estereotipados”, aunque la mayoría de personajes protagonistas son todavía hombres (Gauntlett, 2008, 63). De acuerdo con Gauntlett (2008, 65), en la década de 1990 el público se sentía cómodo con modelos de masculinidad y feminidad equilibrados y que no resultasen ofensivos. El autor propone el ejemplo de *Friends* (Kauffman y Crane, 1994-2004), una serie protagonizada por tres hombres que encajan en modelos de masculinidad convencionales, si bien son sensibles y gentiles, y tres mujeres claramente femeninas, que también son inteligentes y trabajan fuera de casa (Gauntlett, 2008, 65). En su estudio sobre la actual edad de oro de la televisión, Vargas-Iglesias (2014, 11) sostiene que nos encontramos en un “momento de quiebra patriarcal” en el que asistimos al “derrumbe progresivo de la figura paterna”. En este contexto, se desmorona el horizonte de deseo en el que el héroe clásico conducía al espectador hasta la mujer con la que formaba una familia.

Nos encontramos, en cambio, ante un relato cinematográfico postclásico donde sobresale la figura protagonista del psicópata asesino (González Requena, 2006). Se trata de films en los que encontramos personajes femeninos tanto en la posición de asesina en serie (*Monster*, Jenkins, 2003), como en la de heroína capaz de castigar al asesino (*El silencio de los corderos*, Demme, 1991). En este contexto mediático y cultural, la cineasta y académica Agnieszka Piotrowska (2019) se ha referido a la emergencia del personaje de la *nasty woman* o “mala mujer” como una figura que lucha contra el patriarcado⁵. La autora relaciona la aparición y desarrollo de este arquetipo femenino con la confrontación entre Donald Trump y Hillary Clinton en torno a la *nasty woman* (campana presidencial de 2016), así como con el movimiento #MeToo. El insulto del entonces aspirante a la Casa Blanca provocó “una respuesta de solidaridad masiva global por parte de mujeres” (Piotrowska, 2019, 2). Se trata del “hecho innegable”, sostiene Piotrowska (2019, 11), “de que para algunos hombres, décadas después de la primera y la segunda ola del feminismo, en la esfera de la vida política y cultural, cuando el poder está en riesgo, el género de sus oponentes es

⁵ Optamos por esta traducción de *nasty* porque, frente a otras alternativas como “asquerosa” o “desagradable”, “mala mujer” capta la decisiva ambigüedad del arquetipo.

evocado inmediatamente como un marcador de inferioridad”. Mientras esto continúe ocurriendo, prosigue, “uno tiene que aceptar que un poco de *nastiness* [maldad] aún podría ser necesaria al lidiar con ciertos tipos de hombres en el mundo patriarcal en el que todavía estamos” (Piotrowska, 2019, 11).

3. Metodología

La cinemétrica es una metodología de análisis cuantitativo aplicada a los textos audiovisuales. En el ámbito anglosajón ha sido desarrollada por distintos autores como el historiador de cine Barry Salt (2011; 2016) y el teórico de cine Yuri Tsivian (2005; 2008). En la década de 1970 el primero propuso contabilizar la duración de los planos de distintos films para examinar la evolución del estilo cinematográfico. No obstante, su laborioso trabajo pionero estuvo limitado en la era *pre-digital* por la necesidad de cronometrar manualmente la duración de cada plano (Allen, 2015). Por ello, Tsivian pidió al estadista e informático Civjans que desarrollase el software *Cinematics* (2005), que permitió a los investigadores llevar a cabo su tarea de forma más rigurosa y menos ardua. Uno de los principales retos del grupo de investigación *Cinematics*, que nació tras la creación del programa, es demostrar que el análisis estadístico de distintos elementos cuantitativos puede ofrecer conocimiento nuevo sobre el pasado y el futuro del cine.

En España, el grupo de investigación Análisis del Texto Audiovisual. Desarrollos teóricos y metodológicos (ATAD, Universidad Complutense de Madrid) es pionero en la introducción de procedimientos de formalización y matematización en el análisis de los textos audiovisuales. Su proyecto “Creación de una metodología audiovisual digital para el análisis formalizado y cuantificable de los textos audiovisuales. 1. Unidades de segmentación. 2. Punto de vista visual” (PR26/16-20316) propone la combinación del análisis cualitativo y cuantitativo y promueve el encuentro entre los estudios cinemáticos, la semiótica y la Teoría del Texto (González Requena y Torres Hortelano, 2017). Para dilucidar algunos puntos clave explicamos qué supone para el grupo el uso de la herramienta común de análisis *Encuadres*. Se trata de un software que viene desarrollando Jesús González Requena a lo largo de la última década, un dato que permite situar *Cinematics* y *Encuadres* como contemporáneos en el tiempo. Tras el desarrollo y la implementación de distintas aplicaciones, *Encuadres* se ha convertido en un entorno digital que posibilita el análisis de los textos audiovisuales y la realización de presentaciones.

El análisis del capítulo piloto de *Mad Men* se ha realizado siguiendo sistemáticamente los tres pasos necesarios para la cuantificación: segmentación del texto audiovisual, establecimiento de las variables y procesamiento. La segmentación del texto audiovisual se realiza a través del “Sistema de Almacenes”, que permite el almacenamiento, la ordenación y la visualización de las imágenes obtenidas tras la captura de los fotogramas del vídeo seleccionado. De acuerdo con nuestros objetivos, consta de tres pasos: segmentación de escenas; segmentación de planos; y localización de saltos temporales o elipsis. En la siguiente imagen mostramos las ventanas “Esquema del Almacén” (parte izquierda) y “Fichas del Almacén” (derecha). La primera presenta las escenas en orden cronológico, identificadas con los nombres atribuidos. En la segunda, vemos los distintos planos de cada escena, de los cuales hemos capturado una serie de fotogramas con su correspondiente código temporal.

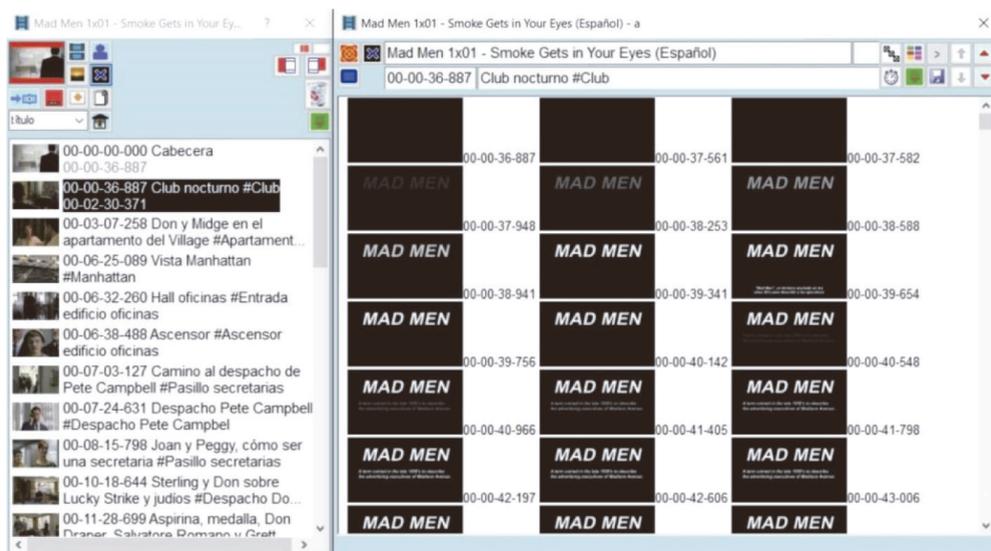


Figura 1. Esquema del almacén y fichas del almacén del programa *Encuadres*

Por otra parte, hemos localizado los saltos temporales o elipsis. Como vemos en la siguiente imagen, para localizar las elipsis temporales insertamos el código “€” a continuación del código final del plano “>”.



Figura 2. Ejemplo de localización de elipsis temporal

Las variables establecidas, que posteriormente cuantificaremos, son: presencia escénica, visual y verbal de cada uno de los personajes que aparecen en el piloto. Entendemos por presencia escénica “la medida de tiempo en que un determinado personaje se halla presente en escena, con independencia de que se encuentre visible en imagen o en espacio fuera de campo” (González Requena, 2017). La presencia visual es “la medida de tiempo durante el cual un determinado personaje se halla visible en la imagen” (González Requena, 2017). Y la presencia verbal se corresponde con “la medida de tiempo de la toma de la palabra de un personaje (en un vídeo determinado)” (González Requena, 2017). Para medir la presencia de los personajes es necesario asignar previamente un determinado código a cada personaje e introducirlo, acotado entre llaves, en la ventana “Ítems del Almacén”.

código	contenido1	contenido2	posición	c1	c2	c3
{Don}	Don Draper	Jon Hamm	00-00-0...	0	0	0
{Sam}	Samuel	Darryl Alan Reed	00-01-1...	0	0	0
{Camarero}	Camarero		00-01-3...	0	0	0
{Midge}	Midge Daniels	Rosemarie De...	00-03-1...	0	0	0
{Hollis}	Hollis	La Monde Byrd	00-06-3...	0	0	0
{Peggy}	Peggy Olson	Elisabeth Moss	00-06-4...	0	0	0
{Paul}	Kinsey	Michael Gladis	00-06-4...	0	0	0
{Harry}	Harry Crane	Rich Sommer	00-06-4...	0	0	0
{Ken}	Ken Cosgrove	Aaron Staton	00-06-4...	0	0	0
{Hildy}	Hildy	Julie McNiven	00-07-1...	0	0	0
{Pete}	Pete Campbell	Vincent Karthei...	00-07-2...	0	0	0
{Trudy}	Trudy Campbell	Alison Brie	00-08-0...	0	0	0
{Joan}	Joan Harris	Christina Hendr...	00-08-1...	0	0	0
{Roger}	Roger Sterling	John Slattery	00-10-1...	0	0	0
{Salvatore}	Salvatore Rom...	Bryant Batt	00-12-0...	0	0	0
{Greta}	Dr. Greta Guttm...	Gordana Rasho...	00-13-1...	0	0	0
{Rachel}	Rachel Menken	Maggie Siff	00-19-0...	0	0	0
{David}	David Cohen	Jason Abrams	00-19-0...	0	0	0
{Dr. Emers...}	Dr. Emerson	Remy Auberjon...	00-20-1...	0	0	0
{Ivy}	Ivy	Zandy Hartig	00-25-5...	0	0	0
{Nanette}	Nanette	Kristen Joy Sch...	00-25-5...	0	0	0
{Marge}	Marge	Stephanie Cour...	00-26-0...	0	0	0
{Lee Garner}	Lee Garner, Sr.	John Cullum	00-26-5...	0	0	0
{Lee Garner...}	Lee Garner, Jr.	Darren Pettie	00-26-5...	0	0	0
{Wanda}	Wanda	Heather Klar	00-36-5...	0	0	0
{Cleo}	Jamie Proctor	Cleo	00-36-5...	0	0	0
{Camille}	Camille	Emma Roberts	00-37-0...	0	0	0
{Camarero 1}	Camarero mayor		00-38-3...	0	0	0
{Marjorie}	Marjorie	Bess Rous	00-43-0...	0	0	0
{Betty}	Betty Draper	January Jones	00-45-5...	0	0	0
{Sally}	Sally Draper	Kiernan Shipka	00-46-5...	0	0	0
{Bobby}	Bobby Draper	Mason Vale Cot...	00-46-5...	0	0	0

Figura 3. La ventana “Ítems del Almacén” presentada en modo “detalles”

Las columnas de la ventana “Ítems del Almacén” se corresponden con distintos datos sobre los ítems. En la primera columna (“código”) establecemos entre corchetes el código del ítem. En la segunda (“contenido 1”) indicamos el nombre del personaje. En la tercera, (“contenido 2”), el nombre del actor o actriz que lo interpreta. Y en la cuarta (“posición”), la referencia horaria de la primera aparición del ítem en la serie. Los ítems deben introducirse desde la ventana “Ítems del Almacén” en las “Fichas del Almacén”. Así, el programa podrá procesar cada ítem para cuantificar, en este caso, la duración de la presencia de los personajes.

Para finalizar este análisis cuantitativo hemos realizado el procesamiento por ítems, midiendo la presencia de cada uno de ellos. Nos hemos centrado en el procesamiento de todas las fichas en su conjunto (todo el capítulo), distinguiendo códigos de clase según personajes femeninos y masculinos. Una vez finalizado el procesamiento, el programa crea una serie de tablas en las que los resultados de la cuantificación de las variables son mostrados en tiempos totales (horas, minutos, segundos y décimas de segundos) y también en porcentajes relativos a la duración total del texto audiovisual. Estos resultados han posibilitado la formalización y matematización del texto, es decir, la organización y la representación en forma de cifras del objeto de estudio, tal y como mostramos en el siguiente apartado.

4. Resultados y discusión

A continuación, presentamos los resultados del análisis cuantitativo en relación con una discusión cualitativa sobre el valor de los datos y su relación con la organización narrativa de la serie, la caracterización de los personajes y las dialécticas de género que se reproducen. Exponemos los resultados cuantitativos a través de ocho tablas de elaboración propia vinculadas a la segmentación de escenas, planos y elipsis (Tabla 1) y a variables de presencia visual (Tabla 2), escénica (Tabla 3) y verbal (Tabla 6). Además, ponemos en relación estas variables para obtener nuevos datos. En la Tabla 4 calculamos el porcentaje de presencia visual sobre el de presencia escénica de los personajes y en la Tabla 7, el de presencia verbal sobre el de presencia escénica. También planteamos una comparación explícita entre personajes masculinos y femeninos. La Tabla 5 muestra los porcentajes de presencia escénica y visual por clases de personajes masculinos y femeninos, y la Tabla 8 indica los porcentajes de la presencia escénica y verbal según personajes masculinos y femeninos.

Antes de la discusión, conviene señalar que el universo narrativo del capítulo está conformado por 32 personajes, 16 hombres y 16 mujeres, de manera que cumple con el criterio de paridad de género. En gran parte del capítulo, el espectador accede al ámbito laboral del protagonista, Don Draper. En sus oficinas de la avenida Madison, le rodean jefes (Roger), jóvenes ejecutivos (Pete, Harry, Paul, Ken, Salvatore), secretarías (Joan, Peggy) y clientes (Rachel, Lee Garner). En el anonimato de la ciudad neoyorkina también se encuentra con sus amantes (Midge). Conforme nos acercamos al final del capítulo, el espectador descubre el ámbito familiar y residencial de Don, donde le esperan su mujer (Betty) y sus hijos (Sally y Bobby).

Tabla 1. Escenas, planos y elipsis de “Smoke gets in your eyes”

Escenas				
Nº	Identificación	Duración	Nº de planos	Elipsis
1	Cabecera (una figura negra cae)	00:00:36	18	
2	Don está solo en el <i>Lenox Lounge</i>	00:02:30	38	1
3	Don acude al apartamento de Midge	00:02:10	17	1
4	Don y Midge conversan en la cama	00:01:06	6	1
5	Vista Manhattan (cenital)	00:00:07	1	
6	Vestíbulo de Sterling Cooper	00:00:06	1	1
7	Peggy y los jóvenes ejecutivos coinciden en el ascensor	00:00:24	4	1
8	Paul, Harry y Ken caminan por el pasillo	00:00:21	4	2
9	Despacho de Pete Campbell	00:00:51	16	1
10	Joan y Peggy caminan por el pasillo	00:02:02	33	1
11	Don y Roger acuden al despacho del protagonista	00:01:10	22	1
12	Una aspirina es dejada caer	00:00:07	1	1
13	En el despacho de Don la medalla cae y llegan Salvatore y Greta	00:04:03	63	1

Escenas				
Nº	Identificación	Duración	Nº de planos	Elipsis
14	Don se duerme en su despacho	00:02:20	32	1
15	Don y Pete caminan por el pasillo	00:00:59	9	
16	Reunión con Rachel Menken (1ª parte)	00:00:52	15	
17	Fachada centro médico	00:00:11	2	1
18	Peggy en la consulta del ginecólogo	00:02:09	30	1
19	Reunión con Rachel Menken (2ª parte)	00:02:17	45	1
20	Pete persigue a Don por el pasillo	00:00:54	7	1
21	Joan y Peggy caminan por el pasillo	00:00:28	1	
22	Centralita	00:00:51	14	
23	Vista Manhattan (nadir)	00:00:05	1	1
24	Reunión con los directivos de <i>Lucky Strike</i>	00:05:51	71	1
25	Celebración del éxito en el despacho de Don	00:03:37	54	1
26	Despedida de soltero de Pete	00:02:13	41	1
27	Cita de Don y Rachel en el <i>Lenox Lounge</i>	00:04:22	41	1
28	Pete está en el rellano de casa de Peggy	00:01:48	20	1
29	Don se va a su casa en tren	00:00:14	1	1
30	Don llega a la estación de Ossining	00:00:16	1	1
31	Don aparca su coche en la puerta de su casa	00:00:24	1	1
32	Don entra en su casa	00:00:10	1	1
33	Don y Betty en la habitación matrimonial	00:00:50	2	1
34	Don sube las escaleras de su casa	00:00:09	1	1
35	Don va a la habitación de sus hijos	00:00:46	4	
36	La fachada de la casa de los Draper	00:00:15	1	
Total		00:47:53	619	28

Como ilustra la Tabla 1, el capítulo piloto de *Mad Men* está compuesto por 36 escenas, incluyendo la cabecera. A su vez, consta de 619 planos, distribuidos de manera variable en cada una de las escenas. Algunas escenas –como la 5, 6, 12, 21, 23, 29, 30, 31, 32, 34 y 36– están resueltas en un solo plano. En cambio, otras –como la 13, 19, 24, 25, 26 y 27– se componen por un número mucho mayor de planos (63, 45, 71, 54, 41 y 41, respectivamente). Además, existen 28 elipsis funcionales; “con ellas el tiempo se agiliza, se somete a la lógica del acontecer significativo” (González Requena, 1989, 40).

Junto a los personajes, el espectador accede de forma reiterada a ciertos espacios como el club *Lenox Lounge*, los pasillos de la oficina y las salas de reuniones. Así, reconocemos una estructura circular en espejo en este piloto: Don entra dos veces en la habitación de una mujer (primero en la de Midge y hacia el final en la de Betty); dos escenas son filmadas en el *Lenox Lounge*; dos escenas de transición sitúan al espectador en la Avenida Madison; y dos reuniones acaecen en la agencia *Sterling Cooper* (con Rachel Menken y con los *Lucky Strike*). La estructura circular en espejo, característica de las escrituras filmicas manieristas, se aprecia tanto en la estructura narrativa del primer capítulo, como en las relaciones amorosas del protagonista. Éstas tienden a enroscarse en

una espiral manierista que no concluye, donde Don es caracterizado como un personaje eminentemente ambiguo, cuyas relaciones devienen frágiles, carentes de bases sólidas. Así, el espectador se encuentra ante un universo especular en el que cada escena recuerda a otra, como en un juego de oposiciones que se resiste a la clausura.

Tabla 2. Presencia visual de los personajes

Presencia visual			
	Personajes	Tiempo	%
1	Don	00:25:52	54,03
2	Pete	00:09:51	20,6
3	Peggy	00:08:28	17,71
4	Rachel	00:05:42	11,92
5	Roger	00:04:23	9,18
6	Lee Garner	00:03:11	6,65
7	Midge	00:02:58	6,21
8	Joan	00:02:34	5,39
9	Salvatore	00:02:23	5,01
10	Lee Garner, Jr.	00:02:09	4,5
11	Paul	00:02:07	4,43
12	Ken	00:01:37	3,39
13	Harry	00:01:30	3,16
14	Dr. Emerson	00:01:28	3,09
15	Greta	00:01:20	2,8
16	Sam	00:01:09	2,42
17	Betty	00:01:08	2,4
18	Wanda	00:00:53	1,84
19	David	00:00:46	1,62
20	Nanette	00:00:33	1,17
21	Marge	00:00:33	1,17
22	Sally	00:00:30	1,05
23	Bobby	00:00:29	1,04
24	Ivy	00:00:28	0,99
25	Camille	00:00:23	0,81
26	Cleo	00:00:20	0,71
27	Marjorie	00:00:18	0,64
28	Hollis	00:00:16	0,57
29	Camarero 1	00:00:14	0,52
30	Camarero	00:00:11	0,4
31	Hildy	00:00:07	0,26
32	Trudy (retrato)	00:00:02	0,08

Si comparamos la presencia visual de los personajes, cabe destacar el elevado porcentaje del protagonista en comparación con el resto, lo que se corresponde con su posición central y jerárquica. Así, podemos vincular provisionalmente presencia visual e importancia de los personajes en el piloto y en la primera temporada de la serie. No obstante, nos preguntamos si esta correlación es extensible al resto de personajes. La respuesta es afirmativa en los casos de Pete, Peggy, Rachel y Roger, los cuatro personajes que tienen mayor presencia visual, aparte de Don. Entre los siguientes ocho personajes con mayor presencia visual (posiciones 6-13) encontramos compañeros, clientes y amantes de Don, lo que resulta consecuente con su grado de importancia a lo largo de la primera temporada. En las posiciones 14, 15 y 16 encontramos al Dr. Emerson, a Greta y a Sam, tres personajes cuya presencia es relevante en el capítulo piloto, pero anecdótica en el conjunto de la primera temporada. Por tanto, en estos tres casos no hay correlación entre el porcentaje de presencia visual y la importancia de los personajes, pues en posiciones posteriores encontramos personajes fundamentales como Betty y Trudy, entre otros.

Aunque desde el punto de vista cuantitativo la escasa presencia de Betty en el primer episodio y su concentración en la parte final resultan anómalas, se entienden como una estrategia para sorprender al espectador por la demora con la que aparece en escena. En este caso, la sorpresa asociada a Betty contribuye a la caracterización del protagonista, a quien hemos visto durante casi todo el piloto ignorando la existencia de su familia. Y su aproximación final a su mujer y a sus hijos contrasta con sus palabras sobre el amor dirigidas a Rachel Menken: “Lo que usted llama ‘amor’ fue inventado por tipos como yo para vender medias” (min. 41).

El personaje de Betty es presentado en la habitación matrimonial. Está tumbada en la cama en posición de espera. Cuando Don llega a la habitación tras un día de trabajo, ella desabrocha su corbata y, a través de una metáfora, expresa su deseo de mantener relaciones sexuales. “Hay un plato en el horno. A no ser que no estés hambriento”, dice la protagonista. “No lo estoy”, contesta él. El horno, “espacio interior del que la comida procede” (González Requena, 2011), será puesto en escena como un elemento central a lo largo de la serie para sugerir el deseo sexual insatisfecho de ella (ver por ejemplo la escena final del capítulo 2 titulado “Ladies’ Room”). El sentimiento de profunda insatisfacción que encontramos en Betty, unido al diagnóstico de su psicoanalista, que la compara con una niña, nos devuelve una caracterización del personaje que bien recuerda a las amas de casa estudiadas por Friedan, “cuya ambición ha sido el matrimonio y los hijos” (1974, 50). La protagonista de *Mad Men* también “espera todo el día a que el marido regrese a casa para que, por la noche, la haga sentirse ‘viva’” (Friedan, 1974, 53). En este caso, el deseo de Betty no es correspondido y las dialécticas en esta pareja se tornan cada vez más complicadas.

Tabla 3. Presencia escénica de los personajes

Presencia escénica			
	Personajes	Tiempo	%
1	Don	00:35:24	73,94
2	Pete	00:18:02	37,68
3	Roger	00:11:25	23,84

Presencia escénica			
	Personajes	Tiempo	%
4	Peggy	00:10:35	22,13
5	Rachel	00:07:30	15,67
6	Lee Garner, Jr.	00:05:51	12,23
7	Lee Garner	00:05:51	12,23
8	Salvatore	00:05:45	12,02
9	Paul	00:04:47	9,99
10	Ken	00:04:43	9,88
11	Harry	00:04:42	9,83
12	Joan	00:03:20	6,97
13	Midge	00:03:15	6,82
14	David	00:03:08	6,56
15	Greta	00:02:15	4,7
16	Dr. Emerson	00:02:01	4,23
17	Wanda	00:01:40	3,48
18	Camille	00:01:40	3,48
19	Cleo	00:01:40	3,48
20	Sam	00:01:27	3,06
21	Betty	00:01:17	2,71
22	Ivy	00:00:51	1,8
23	Marge	00:00:51	1,8
24	Nanette	00:00:51	1,8
25	Trudy (retrato)	00:00:51	1,78
26	Bobby	00:00:46	1,62
27	Sally	00:00:46	1,62
28	Camarero 1	00:00:41	1,46
29	Marjorie	00:00:35	1,24
30	Hollis	00:00:24	0,86
31	Camarero	00:00:16	0,59
32	Hildy	00:00:09	0,33

Fijémonos en las variaciones de los datos que aparecen en la Tabla 3, relativos a la presencia escénica de los personajes, y la Tabla 2, relacionados con la visual. En primer lugar, advertimos la significativa variación entre los datos de presencia escénica y visual de Roger, Peggy y Rachel. Roger pasa de la tercera posición en presencia escénica (23,84%) a la quinta posición de presencia visual (9,18%), mientras que Peggy y Rachel pasan de la cuarta (22,13%) a la tercera (17,71%), y de la quinta (15,67%) a la cuarta (11,92%) respectivamente. Es decir, si bien Roger se halla presente durante más tiempo en escena, Peggy y Rachel se hallan visibles en la imagen durante un mayor periodo de tiempo.

A través de caminos muy diferentes, estos personajes representan el empoderamiento femenino que se va a poner en escena a lo largo de la serie. Peggy es un personaje de orígenes humildes, un punto de partida que coincide en parte con el del personaje protagonista, Don. Estamos ante dos profesionales hechos a sí mismos, representaciones del sueño americano. Con su esfuerzo y su talento, Peggy va a conseguir triunfar en un mundo de hombres, donde se va a convertir, gracias su trabajo, en una publicista de éxito. En el episodio once de la quinta temporada (“The Other Woman”) acepta un contrato como supervisora de redacción en la agencia de publicidad Cutler, Gleason and Chaough (CGC), competencia directa de Sterling Cooper. Durante una escena memorable y muy emotiva, Peggy y Don, su mentor, se despiden. A continuación, ella recoge sus cosas y sale de la oficina. Peggy sonríe y en su rostro podemos leer la satisfacción del personaje que sigue su propio camino personal y profesional. En la banda sonora escuchamos “You Really Got Me” (1964) del grupo The Kinks, una enérgica canción de rock que intensifica las sensaciones de modernidad y fortaleza asociadas a Peggy.

Rachel Menken, por su parte, es la hija de un exitoso empresario judío. Desde el inicio es mostrada como una empresaria ambiciosa, dispuesta a transformar los grandes almacenes de su padre. Tiene claro que necesita cambiar el público objetivo de su negocio y así lo verbaliza en la primera reunión de negocios a la que acude. Ya no está interesada en “las amas de casa”, sino en “su tipo de gente”, dice la ejecutiva en alusión directa a Don. Sabe que es el profesional idóneo para el nuevo tipo de publicidad que se impone en la década de 1960. Una publicidad que trabaja sobre la insaciabilidad del deseo humano y que está basada en una estrategia seductora donde prima el deseo sobre la necesidad. Además de la evolución publicitaria, es posible percibir cambios en el modo de trabajo de ciertos ejecutivos que, como Don o Rachel, “no trabajan por la mera supervivencia ni para evitar la inseguridad económica, sino en pos de una elevada gratificación económica que se corresponde con una nueva forma de prestigio” (Ros, 2015, 71).

En su segundo encuentro con Don, esta vez en el club *Lenox Lounge*, el publicista pregunta a Rachel: “¿No cree que casarse y tener una familia le haría más feliz que los dolores de cabeza que producen pelear con gente como yo?”. Ella mira hacia otro lado y respira profundamente antes de contestar: “Si no fuera una mujer, estaría autorizada a hacerle la misma pregunta. Y si no fuera una mujer, no tendría que elegir entre ponerme un delantal y la emoción de hacer de la tienda de mi padre lo que siempre he creído que debía ser”. Las palabras de Don remiten a la idea señalada por Friedan acerca de la vuelta al hogar de la mujer estadounidense, mientras que la respuesta de Rachel apela a tanto a la igualdad como al cambio de roles asociados a las mujeres, ideas vertebradoras de la segunda ola feminista.

La dinámica de Peggy y Rachel se repite en los casos de Joan y Midge: también se hallan presentes en escena durante un periodo de tiempo menor que los varones, pero se hallan visibles en la imagen durante un periodo superior a ciertos personajes masculinos como Lee Garner, Jr. o Salvatore. Es posible entender el personaje de Joan, jefa de secretarías de la agencia Sterling Cooper, como una suerte de encarnación de la soltera urbanita estadounidense descrita por Brown (1962). Recordemos, además, que la propia actriz que interpreta el personaje (Christina Hendricks), ha reconocido que la lectura de este libro le ha aportado “grandes ideas” para desarrollar el papel. En el primer capítulo, cuando Peggy llega a Sterling Cooper para trabajar como secretaria de Don, Joan introduce a la nueva compañera en su entorno laboral.

“Si sigues mi guía”, subraya la jefa, “puedes evitar algunos de los errores que he cometido aquí”. Mientras habla, Joan toca su vientre con sus dos manos. Sugiere, así, que le fue practicado un aborto en el pasado. De hecho, Joan acude al ginecólogo en el tercer capítulo de la cuarta temporada y le pregunta al médico si después de haber abortado dos veces aún tiene posibilidades de quedarse embarazada.

Mientras Joan habla de sus errores, entra en plano Paul, un joven ejecutivo de la agencia. De sus palabras se deduce que considera un desacierto haber tenido un encuentro sexual con su compañero. Además, advierte a Peggy acerca de las decisiones que va a tener que afrontar con respecto a los varones de la agencia, pues recibirá propuestas de varios de ellos. A través de las miradas cruzadas entre personajes femeninos y masculinos, se pone en escena aquello que más interesa a Joan: el plano del deseo sexual. La temática de la liberación sexual femenina, que recorre el piloto, es puesta en escena cuando Peggy acude, guiada por Joan, a la consulta del ginecólogo Dr. Emerson, que le receta pastillas anticonceptivas. “Joan te envió aquí porque no voy a juzgarte [...] No es malo que una mujer sea práctica ante la posibilidad de mantener relaciones sexuales”, dice el médico instantes antes de practicarle una citología.

Si nos situamos fuera de la Agencia Sterling Cooper pero todavía en el entorno de la ciudad de Nueva York, encontramos al personaje de Midge Daniels, primera amante de Don. Trabaja como ilustradora en el mundo de la publicidad y destaca por su habitual sarcasmo. Se trata de un personaje bohemio asociado a la generación Beat, que se reúne con amigos para escuchar a Miles Davis (“Concierto de Aranjuez”, *Sketches of Spain*) y fumar marihuana (T.1, E.8). En el capítulo piloto, Midge y Don conversan tumbados en la cama. En consonancia con el tono irónico de sus diálogos, él afirma que deberían casarse. Ella sonríe y ofrece su cigarrillo a Don. Le mira, pero él continúa dirigiendo su mirada al techo. Inmediatamente Midge adelanta la ruptura que supondría esta unión. En citado capítulo ocho, Don acude al apartamento de Midge tras recibir una prima de 2.500 dólares. Le ofrece huir a París. Ella rechaza la propuesta y se tumba al lado de su otro amante, Roy. Situado entre ellos, Don se da cuenta de que éste no es su lugar. Se produce, de esta manera, la ruptura entre el protagonista y su primera amante.

Tabla 4. Porcentaje de visibilidad sobre presencia escénica de los personajes

Porcentaje de presencia visual sobre presencia escénica		
	Personajes	%
1	Midge	91,06
2	Betty	88,56
3	Peggy	80,03
4	Sam	79,08
5	Hildy	78,79
6	Joan	77,33
7	Rachel	76,07
8	Don	73,07
9	Dr. Emerson	73,05

10	Camarero	67,80
11	Hollis	66,28
12	Nanette	65
13	Marge	65
14	Sally	64,81
15	Bobby	64,20
16	Greta	59,57
17	Ivy	55
18	Pete	54,67
19	Lee Garner	54,37
20	Wanda	52,87
21	Marjorie	51,61
22	Paul	44,34
23	Salvatore	41,68
24	Roger	38,51
25	Lee Garner, Jr.	36,79
26	Camarero 1	35,62
27	Ken	34,31
28	Harry	32,15
29	David	24,70
30	Camille	23,28
31	Cleo	20,40
32	Trudy (retrato)	4,49

Tabla 5. Presencia escénica y visual por clases de personajes femeninos y masculinos

Personajes	Presencia escénica		Presencia visual	
	Duración	%	Duración	%
Masculinos	00:41:04	85,77	00:40:18	84,16
Femeninos	00:28:12	58,89	00:22:08	46,24

Con el fin de indagar en los datos relativos a la presencia visual (Tabla 2) y escénica (Tabla 3), en la Tabla 4 nos ocupamos del porcentaje de presencia visual sobre presencia escénica. De este modo, nos aproximamos a la relevancia visual de cada personaje en las escenas en las que participan. Los datos de la tabla resultante confirman que la relevancia visual de los personajes femeninos en las escenas en las que participan es superior a la de los personajes masculinos. Sin embargo, este predominio de los personajes femeninos no se corresponde con los datos relativos al conjunto del capítulo, que ilustramos en la Tabla 5. La presencia escénica de los personajes masculinos supera en 26,88 puntos la de los femeninos, un predominio que también observamos en la presencia visual, donde los varones superan en 37,92 puntos a las

mujeres. Por tanto, los diversos personajes femeninos diversos, pese a no participar tanto en escena, cuando lo hacen, adquieren mayor relevancia visual.

Tabla 6. Presencia verbal de los personajes

	Personajes	Presencia verbal	
		Duración	%
1	Don	00:06:57	14,53
2	Pete	00:02:33	5,36
3	Rachel	00:01:55	4,01
4	Roger	00:01:52	3,91
5	Joan	00:01:47	3,73
6	Peggy	00:01:12	2,52
7	Lee Garner	00:01:03	2,21
8	Dr. Emerson	00:01:03	2,2
9	Midge	00:00:59	2,07
10	Salvatore	00:00:58	2,02
11	Greta	00:00:55	1,91
12	Sam	00:00:22	0,8
13	Ken	00:00:22	0,8
14	Paul	00:00:17	0,6
15	Lee Garner, Jr.	00:00:16	0,56
16	Harry	00:00:11	0,41
17	Wanda	00:00:10	0,38
18	Betty	00:00:08	0,31
19	Nanette	00:00:08	0,29
20	Ivy	00:00:05	0,2
21	Marge	00:00:05	0,19
22	Marjorie	00:00:04	0,17
23	Cleo	00:00:04	0,14
24	Camarero	00:00:04	0,14
25	Camarero 1	00:00:03	0,1
26	Camille	00:00:02	0,07
27	Hildy	00:00:36	0,01

Los datos sobre presencia verbal evidencian el liderazgo del protagonista masculino respecto al resto de personajes, lo que refuerza la idea de Don como personaje central, que además domina la palabra y seduce a través de estrategias publicitarias y discursivas. Al mismo tiempo, se confirma la relevancia de los compañeros del protagonista y sus amantes. No obstante, se aprecian también algunos matices referentes a la importancia del porcentaje de la presencia verbal de los personajes. Un

alto grado de presencia verbal, ejercer la palabra con mayor asiduidad, no implica necesariamente una continuidad del personaje en la trama. Un ejemplo de ello es el Dr. Emerson (2,2%), que ocupa la octava posición en la tabla relativa a presencia verbal y que, sin embargo, no volverá a aparecer. Además, este personaje es caracterizado como el amigo obediente de Joan, así que, en cierta medida, cuando él habla, también escuchamos a la jefa de secretarías.

Tabla 7. Porcentaje de presencia verbal sobre presencia escénica de los personajes

Porcentaje de presencia verbal sobre presencia escénica		
	Personajes	%
1	Joan	53,52
2	Dr. Emerson	52,01
3	Greta	40,64
4	Midge	30,35
5	Sam	26,14
6	Rachel	25,59
7	Camarero	23,73
8	Don	19,65
9	Lee Garner	18,07
10	Salvatore	16,81
11	Roger	16,40
12	Nanette	16,11
13	Pete	14,23
14	Marjorie	13,71
15	Betty	11,44
16	Peggy	11,39
17	Ivy	11,11
18	Wanda	10,92
19	Marge	10,56
20	Ken	8,10
21	Camarero 1	6,85
22	Paul	6,01
23	Lee Garner, Jr.	4,58
24	Harry	4,17
25	Cleo	4,02
26	Hildy	3,03
27	Camille	2,01

Los porcentajes de presencia verbal sobre presencia escénica (Tabla 7) confirman que la relevancia verbal de Joan (53,51%) en las escenas en las que participa es superior a la del resto. De hecho, duplica el porcentaje de otros personajes de máxima

importancia como por ejemplo Don o Roger. Estos datos revelan su gran importancia en el ámbito laboral y apuntan hacia el ascenso del personaje en las siguientes temporadas, cuando Joan llega a ser una destacada ejecutiva en el mundo de la publicidad. Además, Joan se hace oír doblemente. Ocupa la primera posición en la tabla de relevancia verbal y cuenta con la ayuda del sumiso escudero Dr. Emerson, al que describe como “un sueño” (min. 25).

Don está muy presente en la serie pero no es tan visible ni lo escuchamos tanto en las escenas en las que aparece, lo que es indicativo de su carácter misterioso y resolutivo. Esto se aprecia tanto en la Tabla 4, relativa al porcentaje de visibilidad sobre presencia escénica, como en la 7, relativa al porcentaje de presencia verbal sobre presencia escénica, donde el protagonista aparece en la octava posición. En términos de visibilidad sobre presencia escénica (Tabla 4), Don está situado detrás de los personajes femeninos más relevantes (Midge, Betty, Peggy, Joan, Rachel). Lo mismo sucede en términos de presencia verbal sobre presencia escénica (Tabla 7), donde Don se encuentra detrás de Joan, Midge y Rachel. Se aprecian vínculos entre el análisis cuantitativo y la caracterización psicológica de los personajes, pues estos datos podrían estar relacionados con la tendencia del personaje a estar y no estar en un lugar, disociándose de aquello que ocurre en su realidad más inmediata (Freud, 2007), así como con su capacidad para observar y advertir lo que para el resto pasa desapercibido. Este mecanismo de defensa está vinculado a su íntimo sentimiento de no pertenencia respecto a los lugares que habita. Estamos ante un personaje que fundamentalmente mira, como ya hicieron otros protagonistas manieristas: Roger en *Con la muerte en los talones* (Hitchcock, 1959) y Scottie en *Vértigo* (*De entre los muertos*) (Hitchcock, 1958).

Tabla 8. Porcentaje de presencia escénica y verbal por clases de personajes masculinos y femeninos

Personajes	Presencia escénica		Presencia verbal	
	Duración	%	Duración	%
Masculinos	00:41:04	85,77	00:16:05	33,59
Femeninos	00:28:12	58,89	00:07:40	16,01

La presencia verbal de los personajes masculinos supera en 17,58 puntos la de los femeninos (Tabla 8). Es decir, que los personajes masculinos están más y se hacen escuchar con mayor asiduidad, lo cual apunta a sus posiciones de poder como ejecutivos en el universo de la publicidad neoyorkina de 1960.

5. Conclusiones

Reconocemos una estrecha interrelación y complementariedad entre el análisis cuantitativo y el cualitativo, pues ambos se retroalimentan y se enriquecen. La estructura circular en espejo, propia de las escrituras manieristas, caracteriza el capítulo piloto de *Mad Men* y es reconocible en el análisis cuantitativo, donde los espacios devienen redundantes. El modo de representación manierista tuvo su auge en la época en la que está ambientada la serie, por lo que se trata de un rasgo que contribuye a la

precisión histórica de *Mad Men*. Generalmente, los porcentajes de presencia escénica, visual y verbal de cada personaje son indicativos de su importancia tanto en el primer capítulo como en el resto de la serie.

Sin embargo, algunos de los personajes relevantes en el piloto (Dr. Emerson, Greta, Sam) no tienen el mismo peso a lo largo de la primera temporada, mientras que el personaje de Betty, presentado al final del capítulo, tiene un gran protagonismo tanto en la primera temporada como en el conjunto de la serie. Su escasa presencia en el piloto se relaciona con una estrategia narrativa para sorprender al espectador y estimular el deseo de visionar el siguiente capítulo. Además, la caracterización de esta ama de casa estadounidense, personaje clásico en posición de espera, remite a las mujeres estudiadas por Friedan (1974) en su célebre estudio pionero de la segunda ola feminista. Generalmente, los datos obtenidos contribuyen al esclarecimiento del análisis de la caracterización de los personajes. En el caso de Don, su escaso porcentaje de presencia verbal sobre presencia escénica (19,65) se relaciona con la tendencia del personaje a escindir su yo, mientras que el elevado porcentaje de Joan (53,52) tiene que ver con la importancia que este personaje femenino adquiere a lo largo de la serie. Además, Joan tiene la peculiaridad de ser el punto de conexión entre los hombres (ejecutivos) y las mujeres (secretarias) de la oficina en la que transcurre gran parte de la serie. Actúa como frontera y tiene acceso tanto al mundo de ellos como al de ellas. Se trata de un personaje que nos recuerda a las mujeres solteras descritas por Brown (1962). Esta idea, junto a la de la liberación sexual femenina, es puesta en escena en el capítulo piloto cuando Peggy, guiada por Joan, acude al ginecólogo.

La comparación de los datos relativos a los hombres y a las mujeres ofrece claves relacionadas con las dialécticas de la diferencia sexual, tal y como son representadas en la serie. Estas dialécticas son, en resumen, las de lo cuantitativo y lo cualitativo. Ellos están del lado de lo cuantitativo –están más, se les ve más, se les escucha más–, y ellas del cualitativo –aprovechan más las ocasiones que les ofrecen–. En términos generales, los personajes masculinos tienen una mayor presencia, lo que nos advierte de su poder en el ámbito laboral, donde ellos son ejecutivos y ellas son presentadas como secretarias, hijas de o mujeres de.

Sin embargo, los datos también relacionan a los personajes femeninos con un mayor aprovechamiento de las ocasiones que les son dadas para mostrarse (presencia visual) y para hacerse escuchar (presencia verbal). Una cuestión fundamental que apunta a la evolución de los personajes femeninos en la serie y al auge de las reivindicaciones de la segunda ola feminista vinculadas a la igualdad, la independencia (económica y sexual) y el empoderamiento de la mujer a través del acceso a puestos de responsabilidad laboral. El análisis, por tanto, trasciende las relaciones que se establecen entre personajes y manifiesta datos del contexto y su transformación. A través de este estudio esperamos haber demostrado la utilidad y pertinencia de combinar el análisis cuantitativo o cinemático y el cualitativo para avanzar en la comprensión y el examen riguroso de textos audiovisuales complejos como *Mad Men* u otras series de ficción contemporáneas.

Bibliografía

Allen, Susie (2015). Cinematics quantifies creativity in film. Disponible en: <https://cutt.ly/qe3upeh> (consultado el 3 de diciembre de 2019).

- AMC (2008). *Establishing Mad Men*. EE.UU.: AMC.
- Anderson, Tim (2011). Uneasy Listening: Music, Sound, and Criticizing Camelot in Mad Men. En Gary R. Edgerton (Ed.): *Mad Men*. Dream Come True TV (pp. 72-85). Nueva York: Tauris.
- Boserup, Ester (1970). *Woman's role in economic development*. Londres: George Allen & Unwin.
- Brown, Helen Gurley (2003). *Sex and the Single Girl*. Nueva Jersey: Barricade Books.
- Edgerton, Gary R. (2011). *Mad Men*. Dream Come True TV. Nueva York: Tauris.
- Firestone, Shulamith (1970). *The Dialectic of Sex. The Case for Feminist Revolution*. Nueva York: William Morrow and Company, Inc.
- Freud, Sigmund (2007). Escisión del 'yo' en el proceso de defensa. En Sigmund Freud: *Obras Completas, Tomo 9* (pp. 3375-3377). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Friedan, Betty (1974). *La mística de la feminidad*. Madrid: Ediciones Júcar.
- García García, Antonio Agustín (2010). Hombres al borde de un ataque de nervios: las diatribas de la masculinidad en Mad Men. En VV.AA.: *Guía de Mad Men*. Reyes de la Avenida Madison (pp. 381-392). Madrid: Capitán Swing.
- Gauntlett, David (2008). *Media, Gender and Identity. An introduction*. Nueva York: Routledge.
- González Requena, Jesús (1989). Las series televisivas: una tipología. En Encarna Jiménez Losantos y Vicente Sánchez-Biosca (Eds.): *El relato electrónico* (pp. 35-53). Valencia: Ediciones Textos, Filmoteca Generalitat Valenciana.
- González Requena, Jesús (2006). Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood. Valladolid: Ediciones Castilla.
- González Requena, Jesús (2011). Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel. Granada: Centro José Herrero.
- González Requena, Jesús (2018). Protocolo de segmentación del texto audiovisual. Disponible en <http://bit.ly/2IOrTDW> (consultado el 10 de diciembre de 2018).
- González Requena, Jesús y Torres Hortelano, Lorenzo Javier (2017). The Takeover of Politics by the Spectacle of the Real. Case Study: El Objetivo. *Revista Latina de Comunicación Social*, 72, 1.689-1.750. doi:10.4185/RLCS-2017-1241en.
- Greer, Germaine (1971). *The Female Eunuch*. Londres: Paladin.
- Haralovich, Mary Beth (2011). Women on the Verge of the Second Wave. En Gary R. Edgerton (Ed.), *Mad Men: Dream Come True TV* (pp. 159-176). Nueva York: I.B. Tauris.
- Martin, Brett (2013). *Hombres fuera de serie*. De Los Soprano a The Wire y de Mad Men a a Breaking Bad. Crónica de una revolución creativa, Barcelona: Editorial Ariel.
- Millet, Kate (1970). *Sexual Politics*. Nueva York: Doubleday.
- Mulvey, Laura (2001) Placer visual y cine narrativo. En Brian Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad* (pp. 365-377). Madrid: Ediciones Akal.
- Phoca, Sophia (2010). Feminism and Gender. En Sarah Gamble (Ed.): *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism* (pp. 55-65). Nueva York: Routledge.
- Piotrowska, Agnieszka (2019). *The Nasty Woman and the Neo Femme Fatale in Contemporary Cinema*. Nueva York: Routledge.
- Propp, Vladimir (1981). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Rahman, Md. Aminur (2013). Women's Empowerment: Concept and Beyond. *Global Journal of Human Social Science Sociology & Culture*, 13(6), 8-13.
- Ramsey, Danielle (2010). Feminism and Psychoanalysis. En Sarah Gamble (Ed.): *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism* (pp. 168-178). Nueva York: Routledge.

- Ros, Enric (2015). Spleen Americano: Don Draper en los infiernos. En Raquel Crisótomo y Enric Ros (Coord.): *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue* (pp. 61-80). Madrid: Errata Naturae.
- Salt, Barry (2011). Reaction time: how to edit movies. *New Review of Film and Television Studies*, 9 (3), 341-357. doi:10.1080/17400309.2011.585865
- Salt, Barry (2016). The exact remake: a statistical style analysis of six Hollywood films. *New Review of Film and Television Studies*, 14(4), 467-486. doi:10.1080/17400309.2016.1198635
- Thornham, Sue (2010). Feminism and Film. En Sarah Gamble (Ed.): *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism* (pp. 93-103). Nueva York: Routledge.
- Tsivian, Yuri (2005). Beyond Comparing: The Internal Dynamics of Intolerance. Disponible en: <http://bit.ly/2vHxn3H>. (consultado el 10 de diciembre de 2018).
- Tsivian, Yuri (2008). What Is Cinema? An Agnostic Answer. *Critical Inquiry*, 34(4), 754-776. doi:10.1086/592543.
- White Junod, Suzanne y Marks, Lara (2002). Women's Trials: The Approval of the First Contraceptive Pill in the United States and Great Britain. *Journal of the History of Medicine*, 57(2), 117-160. doi:10.1093/jhmas/57.2.117