

Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 1, año 2020. URL: espejodemonografias.comunicacionsocial.es

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-17600-05-1

Cine y series. La promiscuidad infinita (2018)

Alberto Nahum García Martínez; María J. Ortiz (Editores)

Separata

Capítulo 6

Título del Capítulo

«A moment before you need more happiness’: Mad Men, Haynes y Douglas Sirk»

Autoría

Valentina Re

Cómo citar este Capítulo

Re, V. (2018): «A moment before you need more happiness’: Mad Men, Haynes y Douglas Sirk». En García Martínez, A.N.; Ortiz, M.J. (eds.), *Cine y series. La promiscuidad infinita*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-17600-05-1

D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/c6.emcs.1.c37>

Alberto Nahum García Martínez
María J. Ortiz (editores)

CINE
&
Series

La promiscuidad
infinita



COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones



El libro *Cine y series. La promiscuidad infinita* está integrado en la colección «Contextos» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Este libro parte de la premisa de que hoy en día el cine es una de las principales influencias en las series de televisión, con un notable impacto tanto en la producción como en la estética.

Igualmente, la maduración y exuberancia de la forma narrativa serial va dando lugar a una tendencia inversa, por lo que la influencia de los productos seriales también es reconocible en las narrativas fílmicas y en la industria del cine en general.

Así, *Cine y Series. La promiscuidad infinita* ofrece un completo panorama de las relaciones entre cine y series en la contemporaneidad. Por ello, sus autores han recogido el análisis crítico de los muchos sentidos en que esa interacción se produce. El resultado es un conjunto de contribuciones, de amplio elenco internacional, en torno a los cuatro ejes siguientes:

- Procesos de transformación narrativa del cine hacia la serialidad.
- El modelo visual del cine y sus influencias en la serialidad.
- Viejas historias del cine, nuevos sentidos para la contemporaneidad: reescribiendo una historia emocionante.
- La innovación en el estudio de las relaciones entre cine y series: ecosistemas narrativos, *world building* y metáforas audiovisuales.

Sumario

Introducción,

<i>por Alberto Nahum García Martínez y María J. Ortiz</i>	11
<i>Estructura del libro</i>	13
<i>Agradecimientos</i>	19
<i>Bibliografía</i>	19

PARTE I:

PROCESOS DE TRANSFORMACIÓN NARRATIVA DEL CINE HACIA LA SERIALIDAD

1. Ampliación y cohesión en mundos transficcionales,	
<i>por Roberta Pearson</i>	23
<i>Transficciones espacio/tiempo frente a transficciones</i> <i>de personaje</i>	31
<i>Transficciones realistas de personajes frente a transficciones</i> <i>fantásticas de personajes</i>	33
<i>Transficciones de propiedad frente a transficciones</i> <i>de dominio público</i>	35
<i>Conclusiones</i>	38
<i>Bibliografía</i>	40
2. Adaptación, remediación, narrativa transmedia, ¿y qué más? El caso de los universos de Marvel y DC Comics en el cine y la televisión,	
<i>por Paola Brembilla y Guglielmo Pescatore</i>	43
<i>Introducción</i>	44
<i>Documentación, adaptación, remediación, narrativa</i> <i>transmedia</i>	45

<i>Los ecosistemas narrativos</i>	48
<i>Diseño industrial y dialéctica industria-uso</i>	50
<i>Conclusiones</i>	54
<i>Bibliografía</i>	55
3. Relato filmico frente a relato serial: los casos de <i>Fargo</i> y <i>Hannibal</i>, <i>por Alberto N. García Martínez</i>	57
<i>La especificidad del relato televisivo</i>	59
<i>La paradoja del remake</i>	61
<i>Juegos textuales y noir redentor en Fargo</i>	63
<i>La estética de lo siniestro y la lógica onírica en Hannibal</i> ...	68
<i>El imaginario colectivo y la destrucción de la estabilidad</i>	69
<i>El embellecimiento de lo siniestro</i>	72
<i>La pesadilla de una novela televisiva</i>	73
<i>Bibliografía</i>	75
4. Entre el cine y la televisión. El camino italiano hacia el relato transmedia: el caso de <i>Gomorra</i>, <i>por Veronica Innocenti</i>	77
<i>Cine y televisión: una relación de largo recorrido</i>	78
<i>Cine italiano y series de televisión: una relación complicada</i>	80
<i>Sky Italia: un soplo de aire fresco</i>	83
<i>Gomorra y la vía italiana del relato transmedia</i>	85
<i>Bibliografía</i>	90

PARTE II:

EL MODELO VISUAL DEL CINE: SUS INFLUENCIAS EN LA SERIALIDAD

5. «And now for something completely different». A propósito de Monty Python's Flying Circus, <i>por José Pavía Cogollos</i>	93
<i>Bibliografía</i>	112

6. «A moment before you need more happiness»:	
<i>Mad Men</i> , Haynes y Douglas Sirk,	
por Valentina Re	113
Introducción	114
Solo el cielo lo sabe	115
Lejos del cielo	119
Mad Men: Far Away Places	126
Bibliografía.....	137
7. Los ecos del cañibal: homenajes estilísticos y pilares cinematográficos de <i>Hannibal</i> ,	
por Raquel Crisóstomo	139
Los maestros: Lynch, Kubrick y Hitchcock	141
Argento y el giallo.....	144
El aspecto sonoro.....	146
La concepción de los cuerpos: Cronenberg.....	147
Caleidoscopio de esquilas cinematográficas	149
Las huellas de los primeros corderos.....	152
Bibliografía.....	154
8. Retratando al monstruo. Representación del asesino en serie en la secuencia de títulos de crédito,	
por Beatriz Herráiz Zornoza	157
Introducción	157
El asesino en serie en la ficción.....	161
De los títulos de créditos a los openings de las series	163
El perfil criminológico del asesino	166
La dualidad en el serial killer	168
Detective-asesino	170
La representación de la dualidad en los Títulos de Crédito	172
La guarida del monstruo.....	174
Monstruo, sociedad y religión	176
Conclusiones	177
Bibliografía.....	178

PARTE III:

VIEJAS HISTORIAS DEL CINE, NUEVOS SENTIDOS
PARA LA CONTEMPORANEIDAD:
REESCRIBIENDO UNA HISTORIA EMOCIONANTE

9. **Visiones de la Revolución Americana desde el cine de Hollywood y las series del siglo XXI,**
por Lucía Salvador Esteban 181
Introducción 182
Hollywood y la épica fundacional de los Estados Unidos..... 185
La representación de la Revolución Americana en las series del siglo XXI..... 189
La historia que no cuenta el cine de Hollywood 192
Conclusiones 195
Bibliografía..... 197
10. **«La premisa Manchurian»: los mensajeros del miedo desde la Guerra Fría hasta el 11S,**
por Pablo Castrillo y Pablo Echart 199
Introducción 199
La premisa dramática..... 202
El thriller político y de espionaje 205
Conclusión..... 212
Bibliografía..... 215
11. **Bienvenida ternura. Emoción y narración en la nueva sinceridad televisiva,**
por Irene Martínez Marín 217
Introducción. La sensibilidad en pantalla..... 218
Bienvenida ternura: del cine a la televisión de la nueva sinceridad..... 219
Diablos y sentimentales: moralidad y valor artístico en la nueva ficción televisiva 223
Serialidad y emociones narrativas: la experiencia nostálgica..... 228
Bibliografía..... 232

PARTE IV:

LA INNOVACIÓN EN EL ESTUDIO DE LAS RELACIONES
ENTRE CINE Y SERIES: ECOSISTEMAS NARRATIVOS,
WORLD BUILDING Y METÁFORAS AUDIOVISUALES

12. Relaciones transmediales e intertextuales en el seno de los ecosistemas narrativos,
por Fernando Canet 235
Bibliografía.....254
13. Sistemas cine-televisuales y construcción de mundos,
por Marta Boni 257
Historia(s) de repeticiones constantes.....260
Objetos expansivos263
Hacia una lectura distante266
Nivel base: la semiosfera268
Un atlas mundial de series de televisión269
Conclusión: series culturales271
Bibliografía.....273
14. Las metáforas audiovisuales como narraciones corporeizadas en las imágenes en movimiento,
por Kathrin Fahlenbrach275
Metáforas audiovisuales: un esquema.....276
Caso práctico: metáforas audiovisuales y mapas metafóricos en Twin Peaks285
Conclusión.....294
Bibliografía297

*«A moment before you need more
happiness»: Mad Men, Haynes y
Douglas Sirk*

Valentina Re

Link Campus University

Resumen

Este capítulo analiza cómo el cine y las series de televisión de las últimas décadas han retomado, actualizado y reelaborado los melodramas realizados en Hollywood por Douglas Sirk y, por consiguiente, las categorías del melodrama familiar y melodrama femenino. El enfoque elegido intenta invertir el concepto de influencia: en realidad, no se trata de comprender cómo el cine de Sirk influye en formas cinematográficas o televisivas contemporáneas, sino más bien examinar cómo las narraciones audiovisuales pueden hoy reactivar aspectos del cine de Sirk y renegociar su sentido. La perspectiva que se pretende adoptar, por lo tanto, tiene que ser doble. Por una parte, se trata de comprender cómo un género, resurge hoy en la producción contemporánea, con qué valor, y con qué discurso, tanto respecto al pasado como al presente. Por otra parte, se trata de evaluar cómo este resurgimiento va a incidir a su vez en la definición y en las formas de disfrute de los objetos del pasado, modificando el marco a través del cual accedemos a éstos y realizamos nuestras lecturas.

Palabras clave: Melodrama, Douglas Sirk, Mad Men, Todd Haynes, Géneros Audiovisuales.

Introducción

Este capítulo analiza cómo el cine y las series de televisión de las últimas décadas han retomado, actualizado y reelaborado los melodramas realizados en Hollywood por Douglas Sirk y, por consiguiente, las categorías del melodrama familiar y melodrama femenino que —precisamente en relación (aunque no exclusiva) con la obra de Sirk— ha elaborado la crítica académica. Cabe señalar desde el primer momento que el enfoque elegido intenta invertir el concepto de influencia: en realidad, no se trata de comprender cómo el cine de Sirk influye en formas cinematográficas o televisivas contemporáneas, sino más bien examinar cómo las narraciones audiovisuales pueden hoy reactivar aspectos del cine de Sirk y renegociar su sentido. La perspectiva que se pretende adoptar, por lo tanto, tiene que ser doble. Por una parte, se trata de comprender cómo un género, su «manipulación subversiva», el contexto histórico y cultural en el que se delineó dicha manipulación, las formas cinematográficas mediante las que se expresó y las grandes temáticas a las que se enfrentó resurgen hoy en la producción contemporánea, con qué valor, y con qué discurso, tanto respecto al pasado como al presente. Por otra parte, y al mismo tiempo, se trata de evaluar cómo este resurgimiento va a incidir a su vez en la definición y en las formas de disfrute de los objetos del pasado, modificando el marco a través del cual accedemos a éstos y realizamos nuestras lecturas.

Concretamente, empezaré por una relación consolidada para pasar al examen de una más controvertida. La primera es la que une *Solo el cielo lo sabe* (*All That Heaven Allows*, Douglas Sirk, 1955) con *Lejos del cielo* (*Far from Heaven*, Todd Haynes, 2002), confirmada no solo en las declaraciones del director, sino también en la totalidad de las lecturas críticas de la película. La segunda es la que uniría a Sirk y Haynes con una de las series de televisión más valoradas de los últimos tiempos, *Mad Men* (AMC, 2007-15), respecto a la que el diálogo con los dos autores y, en general, la reconducibilidad a lo melodramático son cuestiones bastante más abiertas y debatidas.

Las dos líneas de investigación, interrelacionadas, parecen particularmente interesantes porque le obligan a uno a enfrentarse, una vez más, a las distintas conceptualizaciones del melo-

drama que los *film studies*, desde principios de los años 70, han ido proponiendo, sobre la base de exigencias y objetivos distintos en cada caso, que han producido resultados y categorizaciones, si no totalmente incompatibles, al menos sí discordantes.¹

En su reciente, y en muchos aspectos provocadora, lectura de *The Wire* (HBO, 2002-08) en términos melodramáticos, Linda Williams reitera que si no conseguimos encontrar la naturaleza melodramática (y no trágica, como querría su creador) de *The Wire* es porque continuamos buscando únicamente el melodrama en esa estética del exceso que codificaron, casi en paralelo, Peter Brooks y Thomas Elsaesser, y en su particular «aplicación» en el cine de Sirk. Si queremos comprender las formas y el funcionamiento del melodrama contemporáneo debemos desistir, advierte Williams, de seguir releendo el cine de Sirk o leyendo sus reiteraciones en el escenario contemporáneo.

Este ensayo no pretende ignorar la invitación de Williams. En particular, no pretende ignorar la invitación a valorar el melodrama como modo, esencialmente popular, de dar respuesta en forma narrativa, a un nivel más general, a la confusión ética y moral que va asociada a una nueva época y a profundos cambios sociales, culturales y económicos.² Y, a un nivel más específico, a las injusticias sociales y a los conflictos éticos originados hoy por el capitalismo postfordista. Sin embargo, lo que se quiere intentar demostrar aquí es cómo la misma producción contemporánea es la que reactiva el melodrama de Sirk, y cómo esta misma reactivación también nos permite reflexionar sobre una definición de melodrama que vaya más allá (sin excluirla) de la producción sirkiana y sepa justificar el papel y el sentido del melodrama en el escenario contemporáneo.

Solo el cielo lo sabe

En vez de recorrer de nuevo literalmente una historia —la de la recepción plural y en ciertos sentidos controvertida de los melodramas de Douglas Sirk—, probablemente conocida para

¹ Como pone de manifiesto explícitamente Singer (2001).

² Como destaca también Marcantonio (2015).

la mayoría por su relevancia respecto a la elaboración de algunos conceptos clave de la teoría del cine, sobre todo de autor y género,³ puede ser útil examinar qué resultados ha producido el desarrollo de esta historia en la recepción contemporánea.

Para ello, podemos partir de las ediciones más recientes y prestigiosas en DVD, tomando en consideración la edición de *All That Heaven Allows* realizada por Criterion Collection en 2001, con la convicción de que el DVD puede entenderse, aunque su impacto y su circulación se hayan reducido drásticamente hoy día, como un importante acto de recepción e interpretación de la película. Una recepción capaz de activar ciertos «frames» de lectura y excluir otros y, por consiguiente, reforzar o reducir la pluralidad y las «estratificaciones» de la historia de recepción (*v. Re*, 2009: 75-82).

Al presentar la película como un «subversivo drama sentimental hollywoodiense», la edición Criterion confirma plenamente la hegemonía de ese marco interpretativo que Barbara Klinger tan bien sintetizó en su *Melodrama and Meaning*. Como resultado de un proceso de construcción de la reputación,⁴ que se fue desarrollando «through decades of theory and criticism, Sirk's films assumed a fixed identity as transgressive, based largely on their formal characteristics. [...] Academic interpretations have so monopolized considerations of what Sirk's films mean that other possible readings appear naive and incorrect» (Klinger, 1994: 16-18).⁵

Más concretamente, Klinger (1994: 2 y 34) prosigue:

A dominant mission in relation to Sirk's oeuvre has been to «rescue» his work from the «misreadings» of popular film reviewers and mass audiences, who see only the soap opera and not the

³ Véase un resumen en Mercer (2004). También en Pravadelli (2007).

⁴ Véase una reconstrucción detallada en Horrigan (1980).

⁵ Traducción de la cita: «A través de décadas de teoría y estudio críticos, las películas de Sirk asumieron una identidad fija como transgresora, basada en gran medida en sus características formales. [...] Las interpretaciones académicas han monopolizado así las consideraciones sobre lo que las películas de Sirk significan, de modo que otras lecturas posibles parecen ingenuas e incorrectas.»

refined style and social message. [...] For many critics, Sirk's value was dependent on removing his films from the terms of their popular reception, since the average spectator tended to miss the social critique and become blindly enamored of the melodramatic content. Sirk had been previously misunderstood, and academic criticism acted to redress the lack of his audience's ironic consciousness by revealing the true political significance of his films.⁶

Al aprovechar una rica selección de extractos de un documental realizado en 1979 por la BBC, *Behind the Mirror: A Profile of Douglas Sirk*, la edición Criterion confirma además el papel crucial de la forma entrevista en el marco de conjunto de la construcción autoral de Sirk. Además de la entrevista inaugural publicada en *Cahiers du Cinéma* en 1967 (v. Daney y Noames, 1967: 20-29), es fundamentalmente la publicación en 1971 de la amplia y estructurada entrevista de Jon Halliday, *Sirk on Sirk*, la que, según Klinger (1994: 9), establece en efecto «the primary terms for future treatments of the director. These included melodrama as social commentary, reading below the surface irony, the false and expedient happy ending, the symbolic significance of objects, the idea of self-reflexive style and distancing, and pertinent themes».⁷

Tales directrices se encuentran también expresadas de forma particularmente eficaz en otro ensayo que constituye el funda-

⁶ Traducción de la cita: «Una misión dominante en relación con la obra de Sirk ha sido la de 'rescatar' su trabajo de las 'lecturas erróneas' de críticos de cine y audiencias masivas, que solo veían la telenovela y no el estilo refinado y el mensaje social. [...] Para muchos críticos, el valor de Sirk dependía de disociar sus películas de los términos de su recepción popular, ya que el espectador medio tendía a perderse la crítica social y se volvía ciegamente enamorado del contenido melodramático. Sirk había sido malinterpretado anteriormente, y la crítica académica actuó para corregir la falta de conciencia irónica de su audiencia al revelar el verdadero significado político de sus películas.»

⁷ Traducción de la cita: «Los términos esenciales para futuros análisis del director. Estos incluían el melodrama como comentario social, una lectura bajo la ironía superficial, el final feliz falso y oportuno, el significado simbólico de los objetos, la idea de estilo autorreflexivo y distanciamiento, y otros temas pertinentes.»

mento respecto no sólo a la revalorización del cine de Sirk sino, en general, a la definición del marco más amplio en el que colocar la producción de Sirk en Universal Studios, el del melodrama familiar.⁸ En el célebre ensayo *Tales of Sound and Fury*, Elsaesser propone una noción, la de «contrapunto cinematográfico», destinada a convertirse en rasgo distintivo del funcionamiento del género en el periodo analizado y, más concretamente, a hacer del melodrama familiar una especie de «metamelodrama» o melodrama «subversivo»: una declinación específica del género que reflexiona sobre sus convenciones, alimentando en el espectador, al mismo tiempo, implicación y distanciamiento. El melodrama familiar y, por consiguiente, los melodramas de Sirk, permiten un régimen de lectura como mínimo doble. Los recursos del lenguaje audiovisual y de la representación escénica (el uso de espejos y ventanas, de encuadres dentro de los encuadres, la iluminación antinatural...) se encuentran intensificados y se utilizan frecuentemente (y aquí estaría la particular declinación de esa estética del exceso que caracterizaría más en general el melodrama) para invertir, subvertir o comentar el sentido manifiesto de la historia. Una historia que aparece a menudo más bien banal, estereotipada o al límite de la verosimilitud.

Entre los muchos ejemplos de «contrapunto» que se han identificado y comentado ampliamente en *Solo el cielo lo sabe*, querría detenerme en particular en el final o, mejor dicho, en el uso que se hace en la secuencia final del *happy ending*, que permite mostrar de manera clara los efectos y el funcionamiento de

⁸ Que, por lo demás, se confirman en la edición Criterion también con el breve ensayo escrito para la ocasión por Mulvey (1972). De esto modo, Criterion refleja también la estrecha relación entre la elaboración de la *Feminist Film Theory* y la progresiva definición del melodrama femenino. Además de Mulvey, véase también Gledhill (1987) y Doane (1987). Del marco interpretativo promovido por Criterion quedan excluidos, por tanto, elementos relacionados con el contexto original de producción y con la recepción popular. Concretamente, de este contexto solo queda algún rastro, indirectamente, en el material promocional (una galería de imágenes) y en el tráiler, en el que podemos encontrar referencias inequívocas al papel de las estrellas, al componente heroico y pasional de la historia, al brillo y a la espectacularidad del Tecnicolor.

la estrategia contrapuntística y la puesta en peligro del final feliz que se realiza a través de elementos estilísticos.

Para Sirk, la expresión «final feliz» es solo un modo contemporáneo de llamar lo que la tradición clásica llamaba *deus ex machina*, y esto queda patente en la parábola final de la película. En ella, la reconciliación de la pareja se hace posible esencialmente por el grotesco accidente en el que Ron está a punto de morir. Sólo gracias a este recurso, Cary, una mujer viuda todavía atractiva, «escoge» ir a verlo al molino que él (su joven y apuesto jardinero) ha reestructurado para los dos y declarar que, por fin, está «en casa». Sin embargo, el lenguaje visual parece decirnos algo distinto. La imagen de Cary (figura 1), de pie frente al enorme ventanal de la nueva casa, no puede sino recordar las otras muchas imágenes en las que ya hemos observado a la mujer a través de las ventanas de su vieja casa familiar, sola e infeliz: como sucede a menudo con Sirk, las ventanas tienden a expresar la imposibilidad de una relación positiva entre el interior y el exterior, entre el personaje y sus deseos, o sus aspiraciones (uno de los núcleos temáticos del melodrama). La casa, igual que la sociedad, se convierte en una prisión, un lugar de represión, en vez de un refugio seguro (figuras 2-3). Además, también en la secuencia final, es imposible no evocar la explícita insistencia en el estereotipo, activado por el ciervo que se acerca «prontamente» a la hermosa ventana, en la blancura inmaculada de la nieve: una imagen que, a través de la ironía, sugiere un distanciamiento del final feliz de la historia de amor (figuras 4-5). A pesar del contenido evidente, el melodrama de Sirk retrata, por tanto, un mundo sin esperanzas de cambio y de progreso positivo, desarrolla los temas del fracaso, de la inadecuación, de la derrota y de la huida y, sobre todo, profundiza la brecha entre los deseos de los personajes y los medios que tienen a su disposición para realizarlos, entre sus objetivos y los comportamientos que adoptan, entre sus aspiraciones y las normas sociales.

Lejos del cielo

Como decía, la estrechísima relación que une a *Lejos del cielo* no solo con *Solo el cielo lo sabe* sino, en general y más profundamente, con la más extensa producción melodramática de Sirk,



Figura 1
All That Heaven Allows



Figura 2
All That Heaven Allows



Figura 3
All That Heaven Allows

Figura 4
All That Heaven Allows



Figura 5
All That Heaven Allows



se ha confirmado y debatido de forma fundamentalmente coincidente en todas las lecturas de la película de Haynes.⁹ Pero lo que es más interesante destacar es que también en los materiales críticos dedicados a *Solo el cielo lo sabe* podemos encontrar la mediación retrospectiva de Haynes, que interviene para modular nuestro acceso a la película de Sirk. En realidad, la edición en DVD de *Solo el cielo lo sabe* realizada por Carlotta Films (2007) ofrece una entrevista precisamente a Haynes con el título «La tendresse selon Sirk», que solo en parte se alinea con las lecturas académicas dominantes, reivindicando la dimensión popular, aunque revisitada, de la película, y sus implicaciones. En realidad, Haynes destaca cómo Douglas Sirk y, después de él,

⁹ Véase, por ejemplo: Doane (2004: 1-22). También en el mismo volumen, Joyrich (2004: 187-218). Además, véanse Williams (2014); Loren y Jörg (2013).

Fassbinder,¹⁰ usan el melodrama como forma narrativa popular, capaz de desarrollar una crítica sutil de la cultura moralista y conservadora que oprime a los débiles. El melodrama, reafirma Haynes, permite «eludir» un enfoque abiertamente político o intelectual y preservar la implicación emocional del público.

Haynes interviene como «titular» para orientar nuestra lectura de *Solo el cielo lo sabe* debido, evidentemente, a la comprensión amplia y estructurada del cine de Sirk que se refleja en su homenaje. Desde el punto de vista de la historia, *Lejos del cielo* (en la que la acción se desarrolla entre el otoño de 1957 y la primavera de 1958) se basa esencialmente en *Solo el cielo lo sabe*, aunque con algunas modificaciones que asumen un doble valor: por un lado, activan referencias a otras películas de Sirk; y, por otro, contribuyen a explicitar una serie de temas que quedaban, en los *family melodramas* de los años 50, inevitablemente «sumergidos». La protagonista, Cathy, no es viuda como la Cary de Sirk, sino víctima de una infelicidad conyugal reprimida que gradualmente sale a la superficie de dos formas. Por una parte, con la homosexualidad de su marido Frank, y por otra, paralelamente, con el encuentro con Raymond, el jardinero afroamericano. De este modo, al tema de la relación escandalosa entre la mujer burguesa y el hombre más joven y, además, de clase social inferior, se unen los de la frustración sexual de *Escrito sobre el viento* (*Written on the Wind*, Douglas Sirk, 1956) y de las discriminaciones raciales de *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*, Douglas Sirk, 1959), con el cuadro floral de los créditos de cierre que rinde homenaje también, de manera más indirecta, al menos conocido *Tiempo de amar, tiempo de morir*, (*A Time To Love and a Time To Die*, Douglas Sirk, 1959).

Desde un punto de vista estilístico, Haynes retoma e incluso refuerza el valor expresivo de la puesta en escena. Refina esa estética del exceso tan magistralmente practicada por Sirk para reflejar visualmente lo que los personajes, a pesar de las clarificaciones reconocidas de la trama, siguen sin conseguir articular,

¹⁰ Además del remake de *All That Heaven Allows* (*Angst essen Seele auf*, *Todos nos llamamos Alí*, 1974) de Fassbinder, véanse también las páginas dedicadas a las películas de Sirk. Cabe destacar que tanto la edición Criterion como la de Carlotta Films incluyen el estudio de Fassbinder entre los contenidos extra.

y para reflejar las ansiedades, las contradicciones no resueltas, la inadecuación. Por supuesto, ya no estamos estrictamente ante lo que Elsaesser definía como «contrapunto cinematográfico»: pero el trabajo de la puesta en escena se nota, de tal forma que carga emotiva y distanciamiento pueden convivir en la experiencia de disfrute.¹¹

Efectivamente, incluso teniendo en cuenta la amarga ironía que ya evocaba el título del melodrama de Sirk, con la película de Haynes estamos, irrevocable e irremediamente, muy lejos del paraíso. En esa dirección se orienta el final de la película, que no puede sino renunciar al *deus ex machina*: es más fuerte la presión de los prejuicios raciales que el amor y la felicidad individual. Cathy se quedará sola. A pesar de haberse divorciado de su marido, al que le ha costado enormemente aceptar su homosexualidad, Cathy se ve obligada a sacrificarse por amor a Ray, que abandona la provincia tras las agresiones sufridas por su hija a causa de su relación socialmente inaceptable. Las últimas imágenes de la película muestran así un adiós totalmente silencioso y la cámara, junto al tren que se lleva a Ray, se aleja definitivamente de Cathy (figuras 6-8).

Otro ejemplo de la relación dialéctica de recuperación con transformación que *Lejos del cielo* instaura con *Solo el cielo lo sabe* tiene que ver con la presencia de la televisión. La televisión (o, mejor dicho, el televisor) ocupa un lugar central en una de las secuencias más comentadas de *Solo el cielo lo sabe*. Falta poco para el día de Navidad, y Cary ha decidido renunciar a la satisfacción de sus deseos y a la relación con Ron por amor a sus hijos y por preservar la aparente respetabilidad y solidez de los valores domésticos, la familia y la casa en que la familia se ha constituido. El televisor que le regala su hijo se convierte en «sello» burlón de esta rendición, la encarnación perfecta de su futuro de soledad, en el que la mujer se refleja sin esperanza (fig. 9).

El televisor ocupa, también, un rol narrativo de relieve en *Lejos del cielo*. Frank Whitaker, el marido de Cathy, es director de ventas en Magnatech, una empresa que precisamente fabrica televisores. Frank, por exigencias de marketing, accede a «prestar»

¹¹ Como argumenta extensamente Doane (1987).



Figura 6
Far from Heaven



Figura 7
Far from Heaven



Figura 8
Far from Heaven

Valentina Re

«A moment before you need more happiness»: *Mad Men*, Haynes y Douglas Sirk

<https://doi.org/10.52495/c6.emcs.1.c37>

Figura 9

All That Heaven Allows



Figura 10

Far from Heaven



Figura 11

Far from Heaven



su propia imagen de «felicidad» conyugal, consintiendo en interpretar el papel, junto a su mujer, del Sr. y la Sra. Magnatech. Son las dos figuras retratadas en un cartel que puede verse detrás de Cathy, en la parte superior izquierda, durante una entrevista que exalta sus dotes de mujer y madre perfecta (figuras 10-11).¹²

El cartel de los «señores Magnatech» apuntará, pérfidamente, a la disolución del aparente idilio conyugal: lo entrevemos cuando Cathy, por la tarde, decide poco acertadamente llevarle la cena a su marido, que se ha quedado en la oficina trabajando hasta tarde. Lo volvemos a ver cuando la mujer sale corriendo, literalmente, al ascensor, tras sorprender a su marido con un hombre. Y lo vemos de nuevo durante la confrontación entre los dos, inmersos en una luz azul irreal, con Cathy obstinada en ocupar, amargamente, la misma posición que la «señora Magnatech», la única quizás que es capaz de asumir verdaderamente (figuras 12-14).

Mad Men: Far Away Places

Si el hilo conductor que une *Lejos del cielo* con *Solo el cielo lo sabe* está reconocido, resulta más controvertida —aunque se ha debatido reiteradamente— la relación que une a ambas películas y, en general, el melodrama, con la serie de televisión *Mad Men*, dentro de cuyo universo nos ha introducido oportunamente la referencia al cartel publicitario de Magnatech. Hay distintos niveles en los que es posible leer dicha relación. En primer lugar, y si queremos un nivel más superficial, *Mad Men* recupera la ambientación histórica, aunque los sucesos narrados en la serie comienzan en marzo de 1960 (con una pequeña desviación temporal, sobre la que volveremos). Análogamente, *Mad Men* enlaza con Haynes en el uso sumamente minucioso de los recursos de la puesta en escena, de las escenografías y del vestuario para reconstruir, retrospectivamente, la imagen y el ambiente de una época.

A un nivel más significativo, *Mad Men* repropone también, como Sirk y Haynes, el valor expresivo de la puesta en escena

¹² Véase un análisis más en profundidad en Willis (2003: 130-175).

Valentina Re

«A moment before you need more happiness»: Mad Men, Haynes y Douglas Sirk

<https://doi.org/10.52495/c6.emcs.1.c37>

Figura 12

Far from Heaven



Figura 13

Far from Heaven



Figura 14

Far from Heaven



y el uso intensificado de recursos estilísticos (entre otros, como veremos, también la música) para estructurar lo que queda sin decir, comentar indirectamente sucesos y situaciones, o sugerir los sentimientos de los personajes, sus inquietudes, su malestar, su desorientación.¹³

Aunque este uso caracteriza, de forma omnipresente y sistemática, toda la serie, he seleccionado dos ejemplos sacados de la quinta temporada.¹⁴ En «Lady Lazarus» (5.8.), la agencia publicitaria está volcada en la búsqueda de una sintonía para el anuncio de la empresa Heinz, a partir de la petición del cliente de utilizar algo parecido a los Beatles. Don Draper, director del equipo creativo de la agencia, le pide entonces a su joven mujer, Megan, algún consejo para conseguir identificar y comprender la sonoridad de los Beatles. Justo al final del episodio, antes de salir para ir al curso de teatro, Megan le deja a Don una copia del álbum *Revolver* y le recomienda que empiece por una canción concreta, «Tomorrow Never Knows». Don pone el disco, se sirve un whisky, se sienta, como si tal cosa... Pero luego, antes de que termine, interrumpe bruscamente la canción, y el apartamento se sume en el silencio. Sin necesidad de ningún enunciado verbal, el efecto de ruptura dado por el fragmento musical y la reacción de Don expresan perfectamente no solo su incapacidad para aceptar realmente las decisiones de su mujer, que ha dejado su puesto en la agencia para volver a interpretar, sino, de un modo más amplio y radical, su incapacidad para «sintonizar» con los cambios culturales y sociales que se producen, para comprenderlos y asimilarlos, y para orientar su comportamiento en consecuencia.¹⁵

El segundo ejemplo está sacado del sexto episodio, «Far Away Places» (5.6.), que cuenta el mismo día tres veces, desde el pun-

¹³ En ese sentido, es emblemática la elección de *Mad Men* como *case study* en Butler (2013: 38-48).

¹⁴ Que ocupa una posición muy significativa en el periodo productivo y narrativo de la serie: véase Sepinwall (2013).

¹⁵ Sobre el papel de Don como forma de persistencia, en los años 60, de valores, deseos, temores y ansiedades que corresponden a la década anterior y, por consiguiente, sobre las modalidades con las que *Mad Men* complica las periodizaciones dominantes y el mito de Camelot, revelando sus contradicciones, véase en particular Sprengel (2011).

to de vista de tres personajes distintos (Peggy, Roger y Don). En la tercera parte, en la que recorremos de nuevo los acontecimientos desde el punto de vista de Don, él decide ir con su mujer a visitar un hotel de la cadena Howard Johnson, ignorando completamente el deseo de Megan de quedarse en la agencia para presentar, junto con la joven redactora publicitaria Peggy, la nueva campaña para Heinz. La tensión entre la pareja va subiendo, hasta que explota desastrosamente dentro del restaurante mientras comparten un enorme sorbete de naranja que Megan no quiere ni siquiera probar. La violenta discusión queda marcada y enfatizada por el uso reiterado del plano/contraplano, lo que intensifica el choque. Pero es gracias a la sabia combinación de «encuadre» y «puesta en escena» que un objeto aparentemente insignificante, un simple sorbete, siempre perfectamente en el centro de cualquier encuadre, consigue «materializar» el conflicto, y dar forma a los otros muchos obstáculos intangibles que se están interponiendo entre la pareja, impidiendo una comunicación real. Al final, cuando la pareja sale del lugar, es el propio restaurante, con su característico tejado naranja, el que reintroduce el motivo visual del sorbete y reafirma todas las implicaciones (figuras 15-18).¹⁶

Al final del episodio, la combinación de *décadrage* (desenfoco), profundidad de campo, paredes transparentes, superficies reflectantes y dobles encuadres expresa con extraordinaria intensidad el aislamiento y la parálisis de Don, que ve cómo su mundo se cae a pedazos, gradual e inexorablemente (figuras 19-21).

Por consiguiente, no es en una mera reelaboración de la «estética del exceso» donde se puede identificar la pertinencia melodramática de *Mad Men*. Más bien, hay que buscarla en la subordinación de dicha estética a la construcción de una gran

¹⁶ Una estrategia análoga se puede localizar, en el mismo episodio, durante la cena en la que participa Roger Sterling, uno de los propietarios de la agencia, antes del «viaje» lisérgico. Roger se siente fuera de lugar entre los amigos intelectuales y progresistas de su joven mujer. Su sensación de opresión, así como la convencionalidad de un ambiente aparentemente transgresor, quedan bien expresados por el magistral esquematismo con el que los adornos florales de la mesa se convierten en el elemento principal en torno al que se organiza cada uno de los fotogramas.



Figuras 15. *Mad Men*, «Far Away Places» (5.6.)



Figuras 16. *Mad Men*, «Far Away Places» (5.6.)



Figuras 17. *Mad Men*, «Far Away Places» (5.6.)



Figuras 18. *Mad Men*, «Far Away Places» (5.6.)



Figuras 19-21. *Mad Men*, «Far Away Places» (5.6.)



Figuras 19-21. *Mad Men*, «Far Away Places» (5.6.)



Figuras 19-21. *Mad Men*, «Far Away Places» (5.6.)

representación en la que los personajes se debaten (casi siempre en vano) intentando actuar de forma coherente en un mundo: el de los años 60 —el de Kennedy y los Beatles, el de Martin Luther King y Vietnam—, que experimenta transformaciones radicales y que ya no resulta claramente descifrable.

Es, observa Cromb, como si los personajes —y Don el que más— intentasen vivir en una especie de «tierra prometida». Un mundo idealizado: el de las promesas no cumplidas del capitalismo en lo referente a la igualdad, bienestar, justicia. Un mundo —y aquí está una de las contradicciones más importantes y productivas de la serie— que ellos mismos, los creativos de Madison Avenue, han contribuido a construir. Así, en *Mad Men*, no estamos ya «lejos del paraíso»: el paraíso, simplemente, ya no existe. O, mejor dicho, existe solo en el imaginario publicitario que hombres como Don desarrollan para nosotros.

Pensemos en «Smoke Gets in Your Eyes», cuando Don habla a Rachel, una nueva cliente de la agencia, sobre el amor: «Lo que llamas amor fue inventado por tipos como yo, para vender medias. Naces solo y mueres solo. Este mundo hace pesar sobre tu cabeza unas cuantas reglas para que lo olvides. Pero yo nunca lo olvido. Vivo como si el mañana no existiera, porque realmente no existe» (1.1.). Y, sin embargo, paradójicamente es el propio Don el que busca sin esperanza ese amor que él mismo ha inventado, una búsqueda destinada a «encontrar» precisamente en la figura de Rachel su inevitable naturaleza incompleta. Si es verdad, como bien resume Singer, que el melodrama expresa la inestabilidad y la inseguridad de los periodos de cambio radical y transición, y da forma dramática (narrativa) a los obstáculos y a las incertidumbres del mundo moderno, entonces *Mad Men* representa una forma ejemplar de melodrama.

Sin embargo, es más difícil reconocer, como propone Cromb, que *Mad Men* exprese con claridad la percepción de esa brecha —en el núcleo del melodrama, según Williams— entre cómo son las cosas y cómo deberían ser, generando una indignación sincera por las injusticias sociales. En esto, *Mad Men* no ofrece pretextos fáciles: no parece haber, en *Mad Men*, un «como deberían ser las cosas». No lo saben los personajes, no lo sabemos nosotros. Precisamente por esta razón, sería engañoso atribuir a *Mad Men* un trabajo de abierta crítica social: más bien, como el melodrama según Douglas Sirk, *Mad Men* actúa indirectamen-

te, creando un retrato plural de la cultura americana en una fase de profunda, aunque ambigua, transición. Un retrato en el que tensiones y contradicciones son libres de salir a la luz, en vez de «teorizarse» o resolverse narrativamente.

Se podría opinar que esta peculiaridad de *Mad Men* se puede explicar inequívocamente a través de la complejidad moral que caracteriza a todos los personajes y que el desarrollo de la narración serial permite obviamente desarrollar con particular agudeza. Una complejidad que, por supuesto, resultaría incompatible con esa polarización maniquea entre el Bien y el Mal que Brooks identifica como rasgo fundamental del melodrama francés postrevolucionario, necesario para la producción de una renovada «inteligibilidad moral». No obstante, son muchos los estudiosos —Williams entre otros— que hacen hincapié en cómo, en el mundo contemporáneo, tal oposición no resulta ya concebible. Y que, por consiguiente, propugnan una definición renovada del melodrama que tenga en cuenta la exigencia de producir un efecto de claridad moral sin excluir, sin embargo, una caracterización más compleja de los personajes.

Además, la ambigüedad moral que podemos constatar en *Mad Men* a menudo ya estaba presente, como sugiere Singer, también en el canon mismo de la tradición melodramática cinematográfica: el melodrama hollywoodiense. En él, frecuentemente los conflictos nacen de ambiciones y deseos divergentes en personajes que, de por sí, no parecen ni totalmente buenos ni malos, o de aspiraciones contradictorias de un mismo personaje. Por ejemplo, en *Solo el cielo lo sabe*, y en su recuperación en *Lejos del cielo*, la percepción de la injusticia sufrida por las dos parejas se construye principalmente a través del desarrollo de la historia de amor obstaculizada, más que a través de una polarización moral rígidamente inscrita en los personajes. *Mad Men*, por su parte, con su multiplicación de trayectorias narrativas que sobrepasan la línea única de la trama amorosa (v. Mittell, 2015), difícilmente crea las condiciones para una percepción tan clara.¹⁷

¹⁷ A este respecto, podemos destacar cómo, tanto para Elsaesser como para Brooks, la personalización/narrativización de conflictos ideológicos y sociales más amplios (evocados solo de forma indirecta) representa un rasgo característico del melodrama. Si en Sirk encontramos la confirmación directa de ello, en *Lejos del cielo* y *Mad Men* la

Más bien, esta especificidad de *Mad Men*, esta polifonía suya que rechaza enfoques normativos y deja abiertas las contradicciones, parece atribuible al modo melodramático, pero también a experiencias distintas de las de Sirk, entre las que me parece poder identificar al menos *El graduado* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967).¹⁸ No es casualidad que «Severance» (7.8.) esté dedicado precisamente a la memoria del director, Mike Nichols.

Recordemos el célebre final de la película. Es verdad que, a pesar de llegar demasiado tarde —cuando el matrimonio de Elaine ya se ha celebrado—, Ben consigue llevársela y escapar en un autobús con destino quién sabe dónde, hacia un futuro incierto. Pero en el que se les ve juntos. Suben al autobús despeinados, felices, se miran sonrientes. Sin embargo, el problema, en esta secuencia final, es de nuevo temporal: Ben llega, pero llega tarde, y esta secuencia se prolonga, decididamente, demasiado. Tras la euforia de la fuga, los dos personajes se ponen serios. Las sonrisas desaparecen, parecen preocupados, sus miradas hacen esfuerzos por cruzarse de nuevo. Además, sobre el silencio de la pareja, se oye de nuevo la canción que ha marcado, durante toda la película, los momentos en los que Ben estaba solo y desorientado: «The Sound of Silence». De este modo, la conclusión de *El graduado* se aleja sutil pero inequívocamente de los muchos finales que presentan a la pareja, por fin juntos, a las puertas de un nuevo futuro lleno de promesas. *El graduado* traspasa, ligeramente, este umbral. Y, al hacerlo, compromete radicalmente la clásica fórmula del «vivieron felices y comieron perdices».

Resulta interesante destacar cómo la secuencia final de *El graduado* parece visualizar, literalmente, lo que Don Draper dice de la felicidad en *Mad Men*. Una frase que, a su vez, parece recordar las palabras de Sirk. Sirk dijo de la felicidad: «I do be-

«gran historia» tiende, por el contrario, a insinuarse más abiertamente en las pequeñas historias individuales. La tensión entre la dimensión pública y privada se ve, frecuentemente, a través de los medios de comunicación, y en particular la televisión, que permite la entrada de los grandes acontecimientos históricos en los espacios domésticos y laborales de los personajes.

¹⁸ Que Mercer y Shingler incluyen dentro del melodrama familiar. La relación entre *Mad Men* y *El graduado* también se analiza en Varon (2013).

lieve in happiness... happiness must be there, because it can be destroyed. Besides, a flawless happiness would be like a badly written poem» (Halliday, 1971: 126).¹⁹ Una idea que Don retoma de algún modo varias veces a lo largo de la serie, como cuando afirma, también en «Commissions and Fees» (5.12.): «¿Qué es la felicidad? Es un momento antes de que necesites más felicidad». «El momento antes de necesitar más felicidad»: exactamente ese instante fugaz e ilusorio que el final de *El graduado* consigue captar perfectamente.

Para terminar: ¿qué podemos decir, en cambio, del final de *Mad Men*? ¿Cómo relacionarlo con el falso final feliz de Sirk, con la negación del final feliz de Haynes, con el final feliz en peligro de *El graduado*? También en este caso, sobre todo *El graduado*, parece indicarnos la dirección que hay que seguir. Ahora ya separado dramáticamente de su ambiente «natural», la brillante y seductora Manhattan, Don parece encontrar un extraño e inesperado equilibrio interior refugiándose en una comunidad hippie en la costa occidental. Está haciendo meditación cuando una media sonrisa enigmática cruza su rostro, destacado por la progresiva aproximación de la cámara, que se detiene en un primer plano. La cámara se aleja y aparecen las imágenes del famoso anuncio de Coca Cola de 1971: «I'd Like to Buy the World a Coke». Nunca tendremos la certeza de que haya sido precisamente Don el que haya creado el anuncio. No sabemos tampoco si Don se irá alguna vez de la costa oeste. Por supuesto, podemos suponerlo, pero no es la exactitud potencial de nuestras suposiciones lo importante. Más bien lo contrario: lo que importa, de nuevo, es la apertura, la ambigüedad, la sugerencia de una contradicción que queda sin resolver.

Ahí están presentes fuertes elementos de ambivalencia. En primer lugar, precisamente por el anuncio elegido para terminar la serie y anunciar la entrada en la nueva década de los setenta. Por una parte, puede leerse como un evidente y magistral engaño publicitario, una auténtica operación de explotación de los valores de la contracultura. Por otro, sin embargo, no se puede negar que el anuncio se hace portador de valores de integración cultural y,

¹⁹ Traducción de la cita: «Creo en la felicidad... la felicidad debe estar allí, porque puede destruirse. Además, una felicidad perfecta sería como un poema mal escrito.»

por consiguiente, también puede leerse en términos progresistas.

Pero lo que más nos interesa destacar es la relación que se instaura entre la ambivalencia del anuncio y la profunda ambigüedad del personaje de Don. En realidad, los últimos episodios de la serie retratan a un hombre incapaz de aceptar tanto la cultura hippie de la protesta, como los procesos en curso de globalización de la economía capitalista. Sin embargo, la potencial atribución del anuncio a Don nos muestra claramente cómo es capaz de usar los valores de la contracultura para un producto globalizado como la Coca-Cola. Don crea conformismo, porque es su oficio y lo que mejor sabe hacer. Pero, al mismo tiempo, se niega a conformarse, porque no puede pertenecer ni a esa nueva economía globalizada ni a esa cultura hippie que ya está trastornando los valores del mundo que él conocía. Y, sin embargo, aunque parezcan confusos y en conflicto, también los valores del mundo «nuevo» se pueden usar, tal como Don ha hecho siempre.²⁰

²⁰ Tanto Matthew Weiner como Jon Hamm han enfatizado la apertura y la ambigüedad que caracterizan el final de la serie. Véase Lee (2015). También Itzkoff (2015). En particular, Hamm ha declarado: «My take is that [Don] has this serene moment of understanding and realizes who he is. And who he is, is an advertising man. And so, this thing comes to him. There's a way to see it in a completely cynical way, and say, 'Wow, that's awful'. But I think that for Don, it represents some kind of understanding and comfort in this incredibly unquiet, uncomfortable life that he has led». (Traducción de la cita: «Mi opinión es que [Don] tiene este momento sereno de comprensión y se da cuenta de quién es. Y quién es, es un hombre de publicidad. Y entonces, esto le llega. Hay una manera de verlo de completamente cínica y decir: 'Guau, eso es horrible'. Pero creo que para Don representa algún tipo de comprensión y comodidad en esta vida increíblemente agitada e incómoda que ha llevado.»)

Bibliografía

- Brook, Peter (1985): *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Nueva York: Columbia University Press.
- Butler, Jeremy G. (2013): «*Mad Men*: Visual Style», en *How to watch television*, Thompson, E.; Mittell, J. (eds.), Nueva York: New York University Press.
- Cromb, Brenda (2011): «'The Good Place' and 'The Place That Cannot Be': Politics, Melodrama and Utopia», en *Analyzing Mad Men. Critical Essays on the Television Series*, Stoddard, Scott F. (ed.), Jefferson: McFarland (Kindle edition).
- Daney, Serge; Noames, Jean-Louis (1967): «Entretien avec Douglas Sirk», *Cahiers du Cinéma*, 189, pp. 20-29.
- Doane, Mary Anne (2004): «Pathos and Pathology: The cinema of Todd Haynes», *Camera Obscura 57, Todd Haynes: A Magnificent Obsession*, 19(3), pp. 1-22.
- Doane, Mary Anne (1987): *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Macmillan.
- Elsaesser, Thomas (1972): «Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama». *Monogram*, 4, pp. 2-15
- Fassbinder, Rainer Werner (1972): «Six Films by Douglas Sirk», en *Douglas Sirk*, Halliday, Jon; Mulvey, Laura (eds.), Edinburgh Film Festival-National Film Theatre-John Player and Sons.
- Gledhill, Christine (1987): *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londres: British Film Institute.
- Halliday, Jon (1971): *Sirk on Sirk*, Secker & Warburg-BFI.
- Horrigan, William (1980): *An Analysis of the Construction of an Author: The Example of Douglas Sirk*, PhD dissertation, Northwestern University.
- Itzkoff, Dave (2015): «Jon Hamm Talks About the *Mad Men* Series Finale», en *The New York Times*, (18-5-2015). <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2015/05/18/mad-men-finale-jon-hamm-interview/?_r=0>
- Joyrich, Lynne (2004): «Written on the Screen: Mediation and Immersion in *Far from Heaven*», *Camera Obscura 57, Todd Haynes: A Magnificent Obsession*, 19(3), pp. 187-218.
- Klinger, Barbara (1994): *Melodrama and Meaning: History, Culture and the Films of Douglas Sirk*, Bloomington: Indiana University Press.
- Lee, Ashley (2015): «*Mad Men* Creator Matthew Weiner Explains Series Finale, Character Surprises and What's Next», en *The Hollywood Reporter*, (20-5-2015). <<http://www.hollywoodreporter.com/news/mad-men-series-finale-matthew-797302>>
- Loren, Scott; Jörg, Metelmann (2013): *Irritation of Life. The Subversive Melodrama of Michael Haneke, David Lynch and Lars Von Trier*, Marburg: Schüren.
- Marcantonio, Carla (2015): *Global Melodrama. Nation, Body, and History in Contemporary Film*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Mercer, John; Shingler, Martin (2004): *Melodrama. Genre, Style, Sensibility*, Nueva York: Wallflower.
- Pravadelli, Veronica (2007): *La grande Hollywood*. Marsilio.

- Mittell, Jason (2015): *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, Nueva York: New York University Press.
- Mulvey, Laura (1989): *Visual and Other Pleasures*, Bloomington: Indiana University Press.
- Re, Valentina (2009): «À propos de compétences et de compétitions: éditions DVD et réceptions plurielles», en *Cinéma & Cie, Le Film pluriel*, 9(13), pp. 75-82.
- Sepinwall, Alan (2013): *The Revolution Was Televised*, Touchstone (Kindle edition).
- Singer, Ben (2001): *Melodrama and Modernity*, Nueva York: Columbia University Press.
- Sprengler, Christine (2011): «Complicating Camelot: Surface Realism and Deliberate Archaism», en *Analyzing Mad Men. Critical Essays on the Television Series*, Stoddard, Scott F. (ed.), Jefferson: McFarland (Kindle edition).
- Stewart, Michael (2014): *Melodrama in Contemporary Film and Television*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Varon, Jeremy (2013): «History Gets in Your Eyes. *Mad Men*, Misrecognition, and the Masculine Mystique», en *Mad Men, Mad World. Sex, Politics, Style and the 1960s*, en Goodlad, Lauren M.E.; Kaganovsky, Lilya; Rushing, Robert A., (eds.), Durham: Duke University Press (Kindle edition).
- Williams, Linda (2014): *On the Wire*. Durham: Duke University Press.
- Willis, Sharon (2003): «The Politics of Disappointment: Todd Haynes rewrites Douglas Sirk», *Camera Obscura* 54, 18(3), pp. 130-75.