

Un hombre es cualquier habitación en la que esté.
Pete Campbell y la domesticidad masculina en *Mad Men*
Milagros Villar
Arte e Investigación (N.º 24), e104, 2023. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e104>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata, Buenos Aires, Argentina

UN HOMBRE ES CUALQUIER HABITACIÓN EN LA QUE ESTÉ.

PETE CAMPBELL Y LA DOMESTICIDAD MASCULINA EN *MAD MEN*

A MAN IS WHATEVER ROOM HE'S IN.

PETE CAMPBELL AND THE MASCULINE DOMESTICITY IN MAD MEN

MILAGROS VILLAR | milagrosvioletavillar@gmail.com

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Recibo: 05/11/2023 | Aceptación: 20/11/2023

RESUMEN

Este trabajo se propone analizar al personaje de Pete Campbell en *Mad Men* como un personaje-umbral para pensar las categorías clásicas de la masculinidad de la posguerra. Narrativa, espacial y visualmente la serie lo construye en tensión respecto a los modos clásicos de habitar lo público y lo privado para los personajes masculinos. Al problematizar la noción del espacio doméstico masculino, se trabaja en la descripción de las formas y materialidades arquitectónicas que el personaje transita como potenciadores o inhabilitadores de potencias afectivas y expresiones de sensibilidad. El despliegue de arquitecturas antiguas, que dialogan con formas modernas y funcionales, produce umbrales espacio-temporales donde la historia, la arquitectura y el cine habilitan nuevas maneras de mirar los géneros textuales y sexuales.

PALABRAS CLAVE

Cine clásico; género; afectos; arquitectura

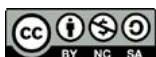
ABSTRACT

This work will try to analyze the character of Pete Campbell in *Mad Men* as a threshold-character to think about the classic categories in the post-war masculinity. Narratively, spatially and visually the series build him in tension regarding the classic ways of inhabiting the public and the private for masculine characters. When problematizing the notion of domestic masculine space, we will work on the descriptions of the forms and architectonic materialities through which the character transits as potentiators or inhabilitators of affective potencies or expressions of sensibility. The display of antique architectures which dialogue with modern and functional forms, produces spatio-temporal thresholds where history, architecture and cinema enable new ways of looking at gender/genre.

KEYWORDS

Classic Cinema; Gender; Affects; Architecture

1 Este trabajo es resultado de mi trabajo de adscripción en la cátedra Análisis, Crítica y Estudios sobre Cine de la Carrera de Artes de la UBA. Quiero agradecerle a mi directora, Fernanda Alarcón, por su acompañamiento y su lectura dedicada.



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Mad Men (Weiner, 2007-2015) es una serie reconocida por su modo de re-leer y re-escribir eventos de la historia norteamericana de la década de los sesenta. La guerra fría recalentando sus motores y la liberación producida de los movimientos por los derechos civiles hicieron de esta una década marcada por grandes transiciones. Los años cincuenta estuvieron signados por la reafirmación de valores tradicionales de familia, mandatos sociales y roles de género. La inmediata posguerra re-estableció formas de organización de la vida política y social para las clases medias que recuperaron normas morales muy rígidas. En ese marco, la década de los sesenta, atravesada por las discusiones del feminismo y los movimientos por los derechos políticos de los afrodescendientes, hizo tambalear la estabilidad del modelo.

El dispositivo familiar de la posguerra necesita de una figura masculina dominante. Esta fue una imagen sostenida sobre lo que Paul Preciado llama «la ética del *breadwinner*: el decente trabajador y buen marido blanco y heterosexual promovido por el discurso gubernamental americano tras la Segunda Guerra Mundial» (Preciado, 2021, p. 29). Este personaje tiene como compañía a la esposa ideal, siempre bella y contenta esperándolo en el hogar, con los hijos y el perro. En *Mad Men*, esta figura aparece claramente referenciada, narrativa y visualmente, en Don Draper. Como protagonista de la serie, Don es una figura que está siempre en el centro nucleando, tensionando y movilizándolo a los personajes a su alrededor. Desde los estudios *queer*, Jack Halberstam, Judith Butler y Robert Connell han postulado que las masculinidades pueden presentarse en muchas formas y es gracias a las relaciones entre estas que podemos demarcarlas, nombrarlas, pensarlas. Estar o no a la altura del mandato de la masculinidad dominante se definirá siempre en relación a la figura de Draper.

En ese marco, Pete Campbell, el antagonista de la serie, se presenta siempre insuficiente en relación a las expectativas de la hombría tradicional. Si bien el personaje *ocupa* todos los lugares que una masculinidad dominante debería poder sostener: profesional exitoso, esposo, padre de familia y *mujeriego*; *habita* estas formas como quien se viste con un saco que le queda grande. Así es como su esposa constantemente impone sus deseos sobre los de él, un *affair* tiene más de desgarrador que de glamouroso y solo en el trabajo va ganando respeto, pero muy lentamente y a costa de múltiples demandas de reconocimiento. Pete es un personaje que visibiliza las fisuras del modelo masculino dominante y habilita a pensar formas fracasadas, torcidas o insuficientes de masculinidad.

Desde esta perspectiva, y trabajando la relación entre la Historia (con mayúsculas), el cine y la arquitectura, utilizaré la noción de «personaje-umbral» para analizar a Pete. En tanto este habita, transita y construye espacios que se ven directamente atravesados por las transiciones socio-políticas y estéticas de la época. El concepto

de «domesticidad masculina», que Paul Preciado utiliza para pensar nuevas formas del habitar urbano en los años sesenta, servirá para problematizar las clásicas nociones de público/privado, hogar/oficina y femenino/masculino.

La relación del género¹ y los espacios en *Mad Men*, ha sido trabajada anteriormente por Susana Sánchez Renieblas (2012), quien piensa las relaciones público/privado de la serie a partir de los tres personajes femeninos más importantes y Mark Taylor (2009) desarrolla los vínculos de distintos personajes con los espacios domésticos. Estos trabajos señalan estas dimensiones desde el estudio de lo narrativo y representacional de la serie. En este caso, me propongo incorporar el análisis de los elementos visuales desde la fenomenología propuesta por teóricas del cine que trabajan las dimensiones afectivas, como Giuliana Bruno (2014) quien reflexiona en torno al encuentro de los cuerpos con las materialidades y superficies con las que entran en contacto y como ese vínculo se hace y deshace a la vez, produciendo sentidos y habilitando lecturas novedosas.

A su vez, realizaré este trabajo analítico poniendo a dialogar la serie con figuras y espacialidades de películas del cine clásico. Así como la serie propone relecturas de la historia norteamericana, del mismo modo reescribe/revé los relatos que conocemos sobre este; identificar estos vínculos puede ayudar a construir nuevos sentidos sobre los modos en los que nos contamos “la historia”.

En lo particular, me propongo desplegar cómo se presentan las formas y la materialidad de arquitecturas y diseños interiores de los espacios que Pete habita/transita. Centraré mi análisis en «New Amsterdam» (1x04), un episodio que aún nos está presentando el universo de la serie y sus personajes.

El capítulo nos presenta dos situaciones dramáticas de interés para el análisis. Por un lado, Pete y su esposa, Trudy, están comprando su primer hogar de recién casados: un departamento en el centro. Como el dinero no les alcanza, Trudy convence a Pete de que les pida el dinero a sus padres, pero estos se niegan. Como consecuencia ella acudirá a sus propios padres, quienes sin dudar ayudan con la adquisición. Por otro lado, en el ámbito laboral, Pete y Don se encuentran trabajando con un cliente a quien no le convencen las propuestas que Draper le hace. Fuera de la oficina, Pete, en un acto de imprudencia, le presenta al cliente una idea propia. Frente a esta insubordinación, Don quiere despedirlo, pero los dueños de la compañía no lo dejan porque necesitan sostener las buenas relaciones con la poderosa familia Dyckman.

1 Mucho se ha escrito sobre las relaciones de género en la serie, Sarah Frech (2011) y Barkman (2010) escribe sobre las representaciones de la feminidad y la masculinidad a partir del encuentro con la filosofía, en compilaciones de ensayos como *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s* (2013) y *The Legacy of Mad Men* (2019) muchos textos reflexionan sobre vestuarios, espacios y representaciones de la feminidad y la masculinidad en la serie.

Las dos narrativas de este capítulo nos permiten vislumbrar la relación de tensión entre el personaje de Pete y su familia o, lo que es más, entre Pete y su linaje: la tradición con la que debe cargar. Estos dos conflictos narrativamente diferenciados son, en términos dramáticos y experienciales, el mismo. Despliegan de maneras diferentes, complejizándolas, las presiones que los ambientes —sociales y espaciales— ejercen sobre Pete. Para él, habitar los espacios se presenta como *problema*. En sus inadecuaciones para desenvolver una masculinidad hegemónica, se echa luz sobre la falta de espacios «específicos» para albergarlo. Veremos que los lugares que habita o transita Pete en este episodio se caracterizan por ser y no ser propios, de ahí la dimensión de tensión, de umbral entre lo que es y lo que no, un *entre* de espacios que son íntimos y públicos a la vez, como la oficina, o de espacios familiares-desconocidos por igual.

TE DIMOS TODO, TE DIMOS TU NOMBRE

«New Amsterdam» título del capítulo número cuatro de la primera temporada de *Mad Men*, es el nombre inicial que tuvo la ciudad de Nueva York cuando llegaron los primeros colonos. Este título nos da una pista para trasladarnos, no solo espacialmente sino temporalmente, a un pasado imaginado marcado por la historia del estatus social. Aprendemos en este capítulo que los ancestros de Pete Campbell, por parte de su madre Dorothy Dyckman, fueron una familia de vieja riqueza: una familia cuyo apellido está en los libros de historia de la construcción de Nueva York. Los Dyckman habían sido dueños de media ciudad, y si bien lo perdieron todo en la crisis de los treinta, lo que prevalece es la autoridad del nombre. Esta misma ciudad se construye alrededor de Pete como una tecnología espacial y socio-económica, que lo condiciona y a su vez lo posiciona en lugares de privilegio.

Cuando Pete va a pedirle dinero a su padre para comprar el departamento conocemos breve y fragmentariamente la casa familiar. Se nos muestra, solo a partir de la sala de estar, la espacialidad en la que Pete ha crecido —no importa si era esta u otra casa, porque lo que tenemos claro es que estas familias no innovan ni cambian sustancialmente hace décadas—. Este espacio doméstico podría ser el refugio nostálgico de los recuerdos de la niñez, en cambio es un espacio frío, duro y opresivo que lo mantiene contra las cuerdas.

Esta forma de tensión, que atraviesa todo el episodio, puede ser pensada a partir de una figura (poco frecuente) del cine clásico: «el ejecutivo asediado». Esta figura es desarrollada por la teórica Merrill Schleier en *Cine de rascacielos: arquitectura y género en el cine norteamericano* (2009), al analizar películas que llama «películas de rascacielos», como *Patterns* (Cook, 1956), *Executive Suite* (Wise, 1954), *The man in the grey flannel suit* (Jonhson, 1956). Este subgénero en los años cincuenta y

sesenta supo mostrar las transformaciones de los espacios laborales de la época y, a través de estas, dieron cuenta de la aparición de nuevas figuras de masculinidad. Estas son de las pocas que presentan formas «heridas o insuficientes» de masculinidad. En ese marco, el «ejecutivo asediado» es un personaje tironeado por las presiones laborales para ascender en la escalera corporativa y las presiones familiares que le exigen hacerse cargo de sus responsabilidades en el hogar. En esta escena, el espacio servirá para dar cuenta de la tensión entre su responsabilidad conyugal con Trudy y las exigencias de su familia por sostener un estilo de vida ya caduco.

La sala se nos muestra primero por un paneo de la cámara, vemos un cuarto amplio y de techos altos, hay valijas cerradas y los sillones están cubiertos por sábanas; es verano y los habitantes están por irse de vacaciones. Los muebles y objetos pertenecen a los estilos de las aristocracias y altas burguesías del siglo XIX. El espacio nos traslada en el tiempo, ya no estamos en la moderna Nueva York de los sesenta, la decoración antigua de objetos preciosos, materiales duros como la madera y las formas refinadas corresponden a formas arquitectónicas anticuadas. Trafiquemos acá algunas de las nociones que trabaja Schleier (2009) al pensar la relación entre arquitectura y género. En las *películas de rascacielos* podemos encontrarnos con interiores similares a este y la autora propone que estos se encuentran vinculados a formas caducas de masculinidad. Asegura que estos espacios, en su caducidad arquitectónica, denuncian las prescripciones para las masculinidades de mediados de siglo: «control autoritario y sobreexplotarse en el trabajo están desaconsejados porque llevan inevitablemente a la tragedia» (Schleier, 2009, p. 204).² En *Executive Suite*, un despótico jefe guarda, en el último piso del rascacielos, una oficina estrictamente a imagen de la arquitectura del siglo XVIII. Se puede ver en el uso de materiales como piedra y madera maciza, así como por el uso de arcos y muebles con formas duras y gruesas [Figura 1]. Formas que producen espacios fríos, ambientes gélidos en lo sensorial y en lo afectivo. En la sala de estar de los Campbell, padre e hijo se sientan enfrentados. El padre lo mira con distancia y la frente y barbilla levantadas. El hijo, sentado solo en un gran sillón, con las piernas apretadas y las manos cruzadas sobre estas, no mira al padre a la cara. La conversación está plagada de formalidad y lugares comunes, con novedades familiares como el nacimiento del bebé de la prima Sara que aparece como noticias de la columna de chimentos de la alta sociedad, impersonales, distantes.

El padre de Pete, referencia un modelo de masculinidad (y de paternidad) caduco y autoritario. Un hombre que vive según las costumbres de otra época, retrogrado y

² De hecho, en la segunda temporada muere en un accidente de avión, es decir que él también tiene un desenlace trágico, son masculinidades que ya no tienen lugar en este mundo. Esta escena que describo es la única en la que este personaje aparece.

racista, que desprecia el trabajo y los esfuerzos profesionales del hijo. Los espacios y objetos de materiales de lujo con los que se rodea se presentan como viejos y anquilosados porque no son *rentables* en el marco de apogeo de las arquitecturas funcionalistas que, con sus materiales baratos y producidos en serie, representan los valores liberales democráticos del capitalismo fordista.



Figura 1. *Executive Suite* (1954). La oficina de Bullard

El recorrido de la escena presenta a Pete *apretado* en el cuadro. Como se postula desde los estudios visuales y del cine, la presentación visual de lo femenino suele estar marcado por la fragmentación del cuerpo en el cuadro (Mulvey, 1975). El encorsetamiento de estos encuadres, en contraposición con la apertura paisajística que se habilita a los cuerpos masculinos —especialmente explotado en el western—, limita las posibilidades de movimiento y por tanto de acción de aquellos personajes. Estas lecturas centradas en las formas visuales del cine clásico, en *Mad Men* se re-utilizan y producen la feminización de este personaje masculino. De esta forma, Pete se ve incómodo, corporalmente incómodo. Sentado con su espalda a la ventana que no permite ver su exterior, enfrente tiene a su padre cuya silueta fuera de foco ocupa toda la parte inferior del plano. El cuadro lo aplasta contra el sillón y empequeñecido parece que va a ser engullido en cualquier momento entre sus sábanas. Este sillón está hecho de los materiales duros y duraderos de los muebles victorianos; es una superficie que no persigue la comodidad, sino que *marca* los cuerpos de formas rígidas. Los sillones son un elemento central de la comodidad doméstica. Si las familias aristócratas los tenían con el objetivo de recibir visitas de cortesía; en las familias de la clase media, el sillón es un espacio para disfrutar del descanso o el ocio de mirar la televisión. Las sábanas que recubren el tapizado recuerdan que estos textiles deben ser cuidados y resguardados, son delicados, otra marca de la feminidad, ya no solo de Pete, sino de este diseño de interior.

En *Patterns*, al joven ejecutivo Mr. Staples, le prepararon una oficina al estilo *early american*; donde las paredes fueron pintadas con elaborados paisajes, los muebles son refinados y ornamentados, con formas complejas de curvas y espirales [Figura 2]. La preparación de este espacio es presentada como un homenaje, pero la respuesta de Staples es que le bastaba con un escritorio de metal y dos archivadores. Los detalles, ornamentos y curvas refinadas de estos diseños anticuados, puestas en el contexto de la hegemonía de las formas geométricas funcionalistas, son formas *femeninas*. Schleier recuerda que en los discursos arquitectónicas modernistas: «los estilos históricos eran ligados a valores anticuados, a lo femenino, a la decadencia y a las enfermedades mentales» (Schleier, 2009, p. 205). Es decir, que hay una inadecuación de género que se vincula directamente a la feminización de los espacios y, en consecuencia, a sus habitantes. Lo femenino y las enfermedades mentales, entre las que se entendía que se encontraba la homosexualidad, se construyen así a partir de materialidades y espacios frágiles, quebradizos, delicados.



Figura 2 – *Patterns* (1956). La oficina de Mr. Staples

En medio de la discusión que tienen padre e hijo, la madre de Pete aparece y deja frente a él un posavasos. Cuando este se levanta enojado para irse, en plano detalle vemos como golpea el vaso contra la madera. Esta es su reacción afectiva, la acción que busca dejar asentado el descontento. ¿Qué peso tiene la aureola que dejaría el vaso si lo dejaran allí? Por un lado, estos materiales son pesados y duros, marcan los cuerpos de maneras rígidas, protocolares. Por otro lado, estos son espacios en los que se puede dejar huella, los materiales con los que están hechos los muebles son delicados al punto de que cualquier elemento puede marcarlos y dañarlos. Esa doble dimensión quizás permite pensar cómo este espacio y su mundo se enmarcan en la serie y en Pete. La rigidez que lo sostiene opera y funciona

marcando caminos, relaciones deseables e indeseables, empleos respetables y otros indecentes. Por otro lado, lo que es muy rígido, más fácil se quiebra. Las marcas que sufren estos sillones ahora recubiertos o las vajillas que seguro deben pulir, son marcas del tiempo y de la experiencia que no pasa desapercibida por el espacio. Este universo cuasi-aristocrático debe cuidarse para sostenerse.

Como dice Sara Ahmed (2006), la orientación de lo familiar o de lo heredado funciona performativamente para marcarnos la línea a seguir de *la buena vida*. La comodidad o incomodidad con estas orientaciones, que pueden ser normativas, pero también se hacen presente en los espacios y como estos se habitan, son dimensiones afectivas (en los términos Spinozianos de afectar y ser afectado) que hacen a la subjetividad. Esta forma rígida de masculinidad y tradición hace a estos personajes o bien intransigentemente trágicos como es el padre o fácilmente quebradizos y frágiles como es el caso del hijo.

Cuando Pete toma coraje para hacerle su pedido, el cuadro le habilita un breve primer plano que se contrapone con el padre y luego lo derrota: el plano se abre y la disposición lo *ahoga*; su madre lo mira desde arriba con desaprobación, el padre sigue impertérrito en su lugar y él parece cada vez más pequeño en ese sillón que se extiende a sus costados [Figura 3]. El juego de escalas que se produce en la composición completa para subrayar la dominación de los padres sobre el hijo y de la tradición de este modelo sobre él. Del modelo de masculinidad dominante del padre sobre la masculinidad feminizada de Pete.



Figura 3 – *Mad Men* (2007–2015). New Amsterdam Temporada 01 Episodio 04. Cuatro fotogramas de la escena descrita en el texto. Pete en el sillón de la casa familiar y un fotograma del contraplano del padre

Este espacio doméstico contiene y expulsa a Pete, es un hogar que no invita al habitar, transitar, usar. En su ascetismo aristocrático y puritano, clásico de la idiosincrasia norteamericana, las emociones deben ser aplacadas, no hay lugar para el exceso melodramático de los gritos y llantos desde el cuerpo. La única marca posible del rechazo a estas formas de existencia es la aureola que el vaso de Pete puede dejar sobre la madera al descubierto.

El diálogo final entre ellos le da la puntada final a este entramado de emocionalidad filial:

«Pete: ¿Por qué a ustedes les cuesta tanto darme algo?

Padre: Te dimos todo. Te dimos tu nombre. ¿Y qué es lo que hiciste con él?»

UNA PUERTA CON NOMBRE

Los años cincuenta y sesenta estuvieron marcados por un «régimen espacial suburbano» que plasmó geográficamente las necesidades políticas e ideológicas del Estado. Por un lado, se buscó la descentralización de la población fuera de las ciudades ante la amenaza de posibles ataques nucleares sobre las metrópolis. Por otro, surgió la necesidad de retirar a las mujeres del ámbito laboral y reubicarlas en el hogar para emplear a los veteranos de la guerra. Esta dicotomía generó una espacialidad opuesta en términos de género, de clase y de raza. En el suburbio se encontraba la familia nuclear de clase media blanca, donde la mujer confinada en el hogar reinaba³. En la ciudad se encontraba el ámbito del trabajo, el mundo público, de hombres, personas negras que no pueden sustentar una vida suburbana y las clases bajas.

En este contexto de rígidas dicotomías espaciales generizadas, la posibilidad de pensar el espacio doméstico masculino estaba lejos. Los hombres, especialmente estos *mad men* ejecutivos, tenían la libertad del ámbito político y público, mientras las mujeres estaban relegadas al hogar. Este es un tema ampliamente pensado y trabajado por las feministas: las dificultades de las mujeres para habitar el ámbito público. Pero no se ha prestado tanta atención a cómo los varones podían habitar el mundo privado ¿existen los espacios íntimos masculinos? ¿Tenía sentido hacerse la pregunta por la dimensión masculina de lo doméstico?

Paul Preciado en *Pornotopia. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*, propone que la revista *Playboy* desde sus editoriales hacía un «manifiesto por la liberación masculina de la ideología doméstica» (Preciado, 2021, p. 41) que, a

³ Son el lugar de las fantasías románticas para muchas comedias del cine clásico, como analiza Stanley Cavell en las que da a llamar «películas de enredos matrimoniales».

diferencia de la liberación planteada por el feminismo, busca la *construcción* de un espacio doméstico masculino. Así se desarrolla la noción del departamento de soltero en la ciudad, un espacio para llevar a las múltiples mujeres que el *playboy* acumulaba. Ahora, esta forma de domesticidad no admite la habitabilidad de otras formas de masculinidad. ¿Puede el varón tener un espacio privado para llorar? ¿O para pintar, cantar en el living, soñar despierto? ¿Puede realizar otras prácticas habitualmente vinculadas a la feminidad? ¿Cómo podría presentarse ese espacio?

En el análisis de la escena anterior vimos que el problema central del episodio está en las dificultades que Pete tiene para adquirir y adueñarse de un espacio. Un espacio que pueda llamar suyo. Una de las marcas de una masculinidad dominante es la propiedad; la apropiación de espacios y de personas: su casa, su mujer y sus hijos son sus pertenencias. Ahora bien, adquirir el espacio doméstico es un problema masculino, el habitarlo ya no lo es. «Hacer propio» el hogar familiar heterosexual no corresponde a los personajes masculinos⁴. A excepción de dos espacios del hogar delimitados como masculinos: el garaje y/o el estudio, vinculados a prácticas masculinas como la mecánica y el trabajo intelectual. Pero ¿qué pasa con prácticas de la intimidad como tirarse a llorar? Si el régimen espacial que divide el hogar de lo profesional delimita la intimidad para el hogar, ¿puede la masculinidad dominante, el hombre proveedor, llegar a casa después de un mal día y descargarse sobre los hombros de su mujer? ¿Está habilitada esta narrativa?

En este capítulo Pete tiene un espacio que le permite sentarse a llorar solo: su oficina. ¿Por qué el espacio que a Pete le habilita la vulnerabilidad no está dentro de las estructuras domésticas? ¿Cuánta intimidad le habilita esta habitación del ámbito laboral? Siguiendo el análisis de la arquitectura de *Playboy*, podemos pensar a la oficina como un espacio *posdoméstico*. Preciado desarrolla como la filosofía espacial de Hugh Hefner (creador y editor de la revista) «es también una lucha contra la separación en la ciudad moderna de los espacios profesionales y domésticos» (Preciado, 2021, p. 148). Al incorporar prácticas usualmente reservadas para la intimidad y el placer, como el sexo y beber alcohol, «las distancias entre ocio y trabajo se desdibujan» (Preciado, 2021, p. 149) Uno de los motivos característicos de *Mad Men*, es ver a los personajes masculinos bebiendo en el trabajo a cualquier hora del día; cada oficina cuenta con su acervo de bebidas alcohólicas. Estas oficinas comienzan a transformarse en un espacio *posdoméstico*: un espacio difícil de catalogar en la dicotomía público/privado.

La posibilidad de romper estas dicotomías espaciales y sociales está directamente vinculada a las transformaciones arquitectónicas del modernismo que dominan el diseño interior de las oficinas de *Mad Men*. Esta arquitectura moderna o del *estilo*

⁴ Podría hacer mención a la novela gráfica *Fun Home* de Alison Bechdel y el detalle que se pone en las aficiones decorativas y de refacción hogareña del padre que es, justamente, homosexual.

internacional tiene como uno de parámetros estéticos el «dejar la arquitectura al desnudo», el régimen visual de la arquitectura moderna se sostiene sobre estructuras de vidrios cuyas vigas y columnas se encuentran justamente, visibles. Estas formas comienzan a romper con las dicotomías polares entre público/privado, interior/ exterior y visible/invisible que caracterizaron el régimen espacial desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. En ese sentido, estas oficinas habilitan espacios intermedios, umbrales entre lo público y lo privado donde las puertas pueden demarcar límites para algunas personas y no para otras. Una oficina puede habilitar un espacio para la privacidad, complicidad o intimidad y a la vez, estas pueden ser corrompidas en cualquier instante. A lo largo del episodio se va construyendo esta relación de entradas y salidas en la oficina de Pete.

La primera imagen de «New Ámsterdam» es un breve paneo por la sala central de las secretarías, donde estas se encuentran trabajando diligentemente. Oímos teléfonos que suenan y máquinas de escribir tecleando, cuando se cuele una voz masculina que no reconocemos. Se trata de una grabación que dice: «¿Qué tan rápido estabas yendo cuando el señor Adams saltó del auto?» y luego la risa de un grupo de varones. Los oímos, pero no los vemos. Podría tratarse de adolescentes mirando revistas pornográficas en una habitación mientras los padres no están. La cámara sigue el sonido y se detiene en una puerta. Una puerta con nombre, un espacio con dueño: Peter Campbell.

Entramos a la oficina y nos encontramos con Pete y sus compañeros fumando relajadamente y escuchando este ¿comediante?, Bob Newhart, que hace chistes sobre una mujer que está aprendiendo a manejar. A diferencia de lo que vemos en la escena familiar, la disposición del cuerpo de Pete en este espacio da cuenta de un poderío. Pete ríe recostado hacia atrás en su silla, detrás de su escritorio y con su ventanal detrás. El plano y la composición, con su planta de un lado y su whiskey del otro, lo presentan perfectamente centrado [Figura 4].



Figura 4. *Mad Men* (2007–2015). New Amsterdam Temporada 01 Episodio 04. Pete perfectamente encuadrado en el centro de la imagen en su oficina

En ese marco, se da la primera interrupción: Hildy, la secretaria de Pete, informa que Trudy vino a verlo. La entrometida esposa clausura la diversión de los chicos. La llegada inesperada de Trudy trastorna el ambiente de juego en el que se encontraban los varones. Esta primera intromisión en el espacio de Pete presenta una dinámica que se irá repitiendo en el episodio. La entrada de personajes en su espacio de oficina da cuenta de que el estatus de privacidad, de espacio para el relajarse y divertirse es solo temporario.

Preciado llama a la figura masculina que habita el espacio *posdoméstico* de esta oficina: «el trabajador horizontal». *Playboy* postula la lucha contra la verticalidad, que atribuyen a formas rígidas de trabajo (vinculadas al fordismo), en favor de la horizontalidad, que habilita formas sexual y creativamente libres en el trabajo. La herramienta central del «trabajador horizontal» es el sillón. Este es el sillón de la virilidad, quizás el mismo sillón que inaugura cada episodio en la silueta de los créditos. A diferencia del sillón de la casa de los Campbell que deja el cuerpo rígido y vertical, el sillón del «trabajador horizontal» debe ser cómodo e invitar a recostarse. Un sillón de estilo funcionalista, producido con materiales sintéticos baratos y livianos, como la fibra de vidrio. Pete tiene un sillón así, un sillón de *hombre*, en su espacio *posdoméstico* de hombre, en el que se sienta con sus compañeros a beber y reírse de chistes sobre mujeres.

Pero entonces vemos que Pete utiliza su sillón para una actividad nada varonil⁵. Volvamos a la oficina de Pete luego de ser despedido, en primer plano tenemos sus manos sirviéndose un whiskey, con este se sienta en su sillón y comienza a llorar silenciosamente: un primer plano sobre su rostro que *hace puchero* y sus ojos llenos de lágrimas. En la siguiente escena, Pete se encuentra acostado sobre el sillón mordiendo las uñas [Figura 5]. A diferencia del uso propuesto por *Playboy*, el cine clásico utiliza los sillones y las camas como superficies privilegiadas para la explosión del llanto de las mujeres en los melodramas. Linda Williams (1991) llama géneros del cuerpo a los géneros cinematográficos (melodrama, horror y pornografía) que explotan los fluidos y afectos de cuerpos femeninos. *Mad Men* dialoga con estos géneros por sus temáticas y recursos visuales, pero no desde sus cuerpos, si sus personajes pueden ser rápidamente ubicados en el campo de las películas clásicas del melodrama, el ascetismo en sus formas de expresar las emociones se acerca más a los melodramas masculinos. Hay llanto, pero no hay espasmos, no hay gritos, es un llanto contenido, requiere ser invisible e *irrastreadable*.

⁵ En el capítulo 8 de la primera temporada, Pete y Peggy tienen sexo en su oficina, esta historia llevará a un embarazo no deseado en una de las líneas narrativas más ambiguas e importantes de *MadMen*. Es decir, que a diferencia de la fiesta sexual promovida por *Playboy*, para estos personajes el sexo en la oficina tiene poco de glamoroso y placentero.



Figura 5. *Mad Men* (2007-2015). New Amsterdam Temporada 01 Episodio 04. Pete tirado acostado en el sillón de su oficina

Por otro lado, Pete puede habitar este espacio como espacio umbral para su intimidad, si bien esta puede ser corrompida en cualquier momento, es una habitación propia, con su nombre en la puerta. Mientras que las mujeres de la oficina deben encerrarse a llorar en el baño o en la oficina de un ejecutivo⁶ (con el peligro de quedar encerradas con este).

El final de la secuencia funde la imagen de las piernas de Pete, con las piernas de Betty Draper extendidas sobre el sillón de su analista. La unión en fundido refuerza la conexión, no solo de los personajes, sino de las superficies que habilitan el estado de vulnerabilidad. Pero en este caso, ambos personajes se encuentran en espacios umbrales de la privacidad, que se mostrarán finalmente incapaces de sostener la intimidad necesaria para el cuidado de esa exposición⁷. Al final, la oficina de Pete vuelve a ser irrumpida, sin llamar a la puerta Roger y Don ingresan y producen un inmediato reordenamiento de la imagen. Su entrada lleva al salto inmediato de Pete sobre sus pies, se levanta y se encuentra frenado por el pecho de Roger que lo encara mirándolo desde arriba. La cámara está levemente inclinada desde abajo, reforzando la imposición sobre Pete. Sterling pone un show «Lo que hiciste es totalmente inaceptable» le exclama mientras lo señala con el dedo. Pete se salva del despido porque su nombre aún opera como dispositivo de poder en la ciudad de Nueva York y la compañía lo necesita para abrir puertas. Al final la victoria es amarga, consigue el departamento y no pierde su trabajo, pero su masculinidad sufrió varios embates.

⁶ Capítulo 1x02 «Ladies Room». Vemos a distintas secretarías, incluida Peggy, llorando en el baño de la oficina. Capítulo 2x09 «Six Month Leave», Joan se encierra en la oficina de Roger a llorar por la muerte de Marilyn Monroe.

⁷ El analista de Betty comenta con Don todo lo que ella le cuenta.

CONCLUSIÓN

Los espacios no solo habilitan prácticas y hábitos, sino que también abren o cierran potencias afectivas. La imposibilidad de construir un espacio doméstico masculino sensible, que habilite nuevos afectos y cuerpos, lleva a los personajes masculinos a limitar su complejidad emocional o, como sucede con Pete en la oficina, a reordenar sus disposiciones corporales en los espacios disponibles para ellos. La forma en que un sillón sostiene su cuerpo puede transformar la expresión de los sentimientos.

Así, la casa aristocrática con su diseño antiguo, frío e impersonal, construye una atmósfera afectiva que rechaza cualquier despliegue emocional y dirige los cuerpos en orientaciones rígidamente anacrónicas. Pete es rechazado por este mundo al no orientarse adecuadamente en sus líneas, está torcido. A su vez, y aquí la dimensión de tensión, por fuera de ese mundo es leído y comprendido como parte de aquel, es decir que se encuentra en un *entre*, no pertenece pero no está desprendido de las implicancias de habitarlo, para mejor o peor en relación con sus intereses.

Por otro lado, el espacio de la oficina, con su capacidad de dinamizar la dicotomía público/privado, habilita la aparición de otras expresiones sensibles, a la vez que la transparencia y apertura de sus espacios vuelve a los mismos personajes vulnerables de ser expuestos en su intimidad. Aquí la figura de la masculinidad playboy es más fácilmente performable para Pete, pero constantemente se demuestra su incapacidad, no solo para desplegar estos atributos de manera eficiente sino incluso para disfrutar los privilegios que esta le promete.

La posibilidad de expresar o no sus emociones, de hacer presente su fragilidad, un afecto vinculado a la *debilidad femenina*, está en el centro de los problemas sobre personajes masculinos desde el cine clásico hasta nuestros días. Pete Campbell no es simplemente el antagonista de la serie, es un personaje umbral. Por su sensibilidad y modos de habitar los espacios, Pete se mueve *entre* el modelo imposible de masculinidad dominante y un modelo feminizado también imposible y temible de performar ¿Qué peor que ser llamado un maricón o una chica? Las relaciones de privilegio (por su apellido y su estatus de varón) y sumisión (como cualquier trabajador) lo tironean como a los «ejecutivos asediados» de las películas clásicas. Así, se construye un personaje complejo que habilita nuevas preguntas sobre los roles de género en la historia norteamericana y en los relatos populares, como el cine y las series.

REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2006). *Fenomenología queer*. Duke University Press.
- Barkman, A. J. (2010). Mad Women: Aristóteles, Segunda ola del feminismo y las mujeres de Mad Men. En Rod Carveth and James B. South (Comp.) *Mad men y filosofía: nada es lo que parece*. John Wiley & Sons, Inc.
- Bruno, G. (2014). *Superficie. Materia de estética, materialidad y medios*. University of Chicago Press.
- Cook, F. (Director) (1956). *Patterns*. United Artists
- French, S. (2011). Les tenés que hacer saber que clase chico sos y ellas sabrán que clase de chica ser: Identidad de Género y Fantasía en Mad Men. En M.Á. Pérez-Gómez (Comp.) *Previously On. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.
- Goodlad, L. M. E., Kaganovsky, L. y Rushing, R. A. (Eds.). (2013). *Mad Men, Loco Mundo: Sexo, Política, Estilo y los años 60*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv120qtws>
- Johnson, N. (Director) (1956). *The man in the grey flannel suit*. 20th Century Fox.
- Mulvey, L. (1975). Placer visual y cine narrativo. *Screen 16*, 3 (otoño).
- Preciado, P. (2021). *Pornotopia. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría*. Anagrama.
- Sanchez Renieblas, S. (2012). Mujeres en el hogar y mujeres en el lugar de trabajo en Mad Men de Matthew Weiner. *Investigaciones Feministas*, vol. 3, annual 2012.
- Schleier, M. (2009). *Cine de rascacielos: arquitectura y género en el cine norteamericano*. University of Minnesota Press.
- Taylor, M. (2009). El pasado no es lo que solía ser: los complejos hogares de Mad Men. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, No. 51, primavera. <https://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/mad-men/text.html>
- Weiner, M. (Creador) (2007-2015). *Mad Men*. AMC.
- Williams, L. (1991). Cuerpos fílmicos: género, sexo y exceso. *Film Quarterly* Vol. 44, N° 4, verano.
- Wise, R. (Director) (1954). *Executive Suite*. Metro-Goldwyn-Mayer.