



## MAD MEN WOMAN

**Raquel Crisóstomo Gálvez**  
**Facultad de Ciencias de la Comunicación**  
**Universitat Internacional de Catalunya**  
[rcrisostomo@uic.es](mailto:rcrisostomo@uic.es)

**Resumen:** *Mad Men* aporta una mirada histórica a la vez que una imagen sobre la sociedad y los usos de nuestro contexto actual. La construcción de los personajes masculinos en esta ficción ha dado lugar a una extensa literatura analítica; pero no tantos han sido los textos que abordan los personajes femeninos como indispensables. Es interesante explorar más en profundidad los arquetipos que yacen tras las mujeres principales de *Mad Men*: Joan, Betty y Peggy, y también tras las secundarias Rachel Menken, Sally y Megan Draper, todas ellas de relevancia para la imagen de la mujer en la ficción actual y para entender nuestra propia época. Esta comunicación pretende estudiar los personajes femeninos de *Mad men* en un momento en el que debido al prestigio de esta serie han surgido otras ficciones que miran hacia la misma década aportando personajes femeninos que se suman al imaginario serial, como las protagonistas de *Pan Am*; la británica *The Hour*; o *Masters of Sex*.

**Palabras claves:** *Mad Men*, mujeres, Betty Draper, Joan, Peggy, años 60

### 1. Introducción

El cine y las series de televisión ofrecen la posibilidad de la reconstrucción del pasado, por lo que ayudan a la percepción del mismo en la memoria colectiva (Erreguerena, 2013: 181). Los tiempos pasados, así como la imagen que conservamos de ellos ayudan a definir los roles sociales y las dinámicas y relaciones del presente. Por ello es importante ver como la multipremiada serie *Mad Men* aporta su perspectiva a la imagen de las mujeres en la década de los 60:

*La serie no retrata sólo la América de esos años, retrata el germen de la sociedad actual, por tanto también es un retrato de nuestros orígenes, de nuestras raíces, de nosotros mismos, con nuestros vicios y virtudes. [...] Es un retablo en el que las sociedades contemporáneas occidentales pueden verse perfectamente reflejadas, pues muchos de los posos de aquellos años quedan de manera residual en el vaso del presente. (Cabezuelo, 2011: 686)*

La serie, producida por Lionsgate y emitida por AMC, se estrenó el 19 de julio de 2007 en Estados Unidos y se le preveen siete temporadas. Desde entonces ha ido acumulando premios y es una de las ficciones más reconocidas de esta tercera edad de oro televisiva.

### 2. Hipótesis iniciales

*Mad Men* representa diversos sectores de la sociedad estadounidense y nos habla ampliamente de la cultura de la década de 1960, destacando varios aspectos como el tabaquismo, la bebida y el racismo, pero sobre todo haciendo hincapié en las tres cuestiones citadas por Cascajosa y Requena: “el sueño americano que simboliza el esplendor de América, la fuerza y renacer con fuerza de la publicidad y el incipiente rol y peso social de la mujer en la sociedad del momento” (González Requena y Cascajosa, 2010: 320-321). Efectivamente el rol femenino cambia radicalmente en la década de los sesenta y *Mad Men* recoge de manera gradual esos cambios a través de sus personajes femeninos principales. La incorporación de la mujer al mundo laboral, la revolución sexual y la nueva autonomía adquirida, hacen de *Mad Men* un espejo perfecto en el que



reflejar no sólo esta época, sino en consecuencia, también la contemporánea. Esto ocurre en especial en esta serie, porque a diferencia de otras ficciones que se retrotraen a tiempos pasados, *Mad Men* se sustenta en la relación entre los géneros femenino y masculino (Casciari, 2008), lo que hace que aborde de manera singular la reconstrucción de los comportamientos de ambos sexos. Veremos pues a lo largo de esta comunicación como cambia el peso y la interacción social de la mujer en estos años, a través de las protagonistas de la serie, y por ende la recepción que hacemos en la actualidad.

## 1. Esposas

En la antigua Grecia cuando un comerciante firmaba un acuerdo sellaba el contrato vertiendo unas gotas de vino en el altar de alguno de sus dioses. Este gesto se denominaba *spendo*, que significa ‘derramar una bebida’, aunque con el tiempo empezó a ser sinónimo de ‘hacer un acuerdo’ o ‘firmar un contrato’. La palabra griega derivó al vocablo latino *sponsus*, que acabó por aplicarse a aquellos que asumían un compromiso contrayendo matrimonio. Posteriormente, ya en la Edad Media empezó a utilizarse el término para referirse a los grilletes que servían para aprisionar las muñecas de un reo. El motivo de llamarlas así era porque se tenía la idea de que las manillas eran como una esposa, que ataba al marido y lo aprisionaba sin dejarle libertad.

Esta es la concepción de esposa que late en el corazón de *Mad Men*. Tanto las mujeres de Roger Sterling, como las esposas de Don Draper son seres infelices o insatisfechos que acostumbran a ser engañadas por unos maridos que tienen amantes en Manhattan y son parejas que tienen como destino último el divorcio. Las parejas de *Mad Men* no acostumbran a ser felices y todas tienen el mínimo común denominador la privación de libertad, ya sea en el caso de Pete Campbell, que tiene como modelo a seguir a Don Draper; o en el de Peggy Olson, que anhela la libertad para poderse dedicar al mundo profesional.

Nos centraremos aquí en el caso de las esposas de Don Draper, que no solamente nos hablan de este personaje o de las mujeres de la época, sino que también lo hacen del ámbito familiar y de cómo se concebía en la década de los 60. Betty Draper (después Francis) es en la primera temporada de la serie una perfecta ama de casa, una suerte de Brie Vandecamp (*Desperate Housewives*, ABC, 2004-2012) con falda acampanada que permanece a la sombra de su marido en el ámbito del hogar. De hecho, en el piloto Betty sólo aparece en los últimos minutos para revelarnos que Don en realidad es un hombre casado con mujer e hijos. En las primeras temporadas Betty estará relegada al ámbito familiar donde permanecerá a la espera de la vuelta a casa de su marido, ocupándose de los niños y dando una imagen de madre “beautiful and kind, filled with love like an angel” (*Shoot*, 1:9), pero que en realidad tiene una conflictiva relación con su hija preadolescente Sally: “Sally: You’re hurting me. Betty: Good.” (*The Mountain King*, 2:12), a la que intenta criar como la educaron a ella pero sin percatarse que son tiempos diferentes: “You don’t kiss boys. Boys kiss you” (*Souvenir*, 3:8). A la vez que Betty intenta mantener esa imagen de perfección familiar, tiene que disimular su envidia por la independencia de Helen Bishop, la vecina divorciada:

*Helen Bishop: I don’t know, for me, it wasn’t that different without him there.*

*Betty Draper: Sometimes I feel like I’ll float away, if Don isn’t holding me down.*

*Helen: The hardest part is realizing you are in charge. (The inheritance, 2:10)*

La languidez con la que January Jones sostiene durante largos ratos su cigarro de forma pensativa sentada en la cocina, las fantasías eróticas con el técnico del aire acondicionado y la escena en que la emprende a tiros de escopeta con las palomas, nos



hablan de una ama de casa hastiada de su vida, pero demasiado cobarde como para emprender un camino distinto al que le fue enseñado por su madre: “She wanted me to be beautiful so I could find a man. There’s nothing wrong with that. But then what? Just sit and smoke and let it go til you’re in a box?” (*Shoot*, 1:9). Betty ha sido criada como la princesa europea a la que se parece, como una Grace Kelly de barrio residencial: “I’m thankful that I have everything I want and that no one else has anything better” (*Dark Shadows*, 5:9); pero que está a disgusto en su trono porque empieza a ver que hubieran podido existir otras posibilidades distintas para ella: “There’s a difference between wanting and having” (*The mountain King*, 2:12). Betty es la *american Beauty* rubia por antonomasia, una Barbie como con las que juega su hija Sally, una mujer perfecta como las que protagonizan *The Stepford wives* (Frank Oz, 2004), que en realidad añora la posibilidad de volar como las palomas a las que dispara: ¿por qué ellas deberían volar cuando ella no puede? Esa escena se convierte en crucial para entender la crisis identitaria de este personaje, que cuando quiere ponerse un bikini o quiere incorporarse al mundo laboral, no se le es permitido por su marido Don. Betty está confinada al cuidado de dos (y luego tres) niños, y es tratada como una niña más, con un marido paternalista que le prohíbe trabajar, que la usa como accesorio de lujo a conveniencia (Steiner, 1991: 243) y que la somete a sesiones de psiquiatra, por lo que recibe un trato de enferma, en la más pura tradición victoriana de las mujeres histéricas recluidas en el ámbito familiar (Mitchell, 2000: 186):

*“I don’t know why I’m here. I mean, I do, I’m nervous, I guess. Anxious. I don’t sleep that well. And my hands. They’re fine now, it’s like when you have a problem with your car and you go to a mechanic and it’s not doing it anymore. Not that you’re a mechanic. [...] My mother always told me that it wasn’t polite to talk about yourself. She passed away recently. I guess I already said that.”* (Ladie’s Room, 1:2).

Cuando Betty descubre el engaño identitario de Don es en definitiva una excusa para cambiar un marido por otro. Betty, a su pesar, no sabe volar en libertad como las palomas y cambia a Don por un candidato mejor relacionado, el maduro Henry Francis. La crisis de esta mujer no sobreviene ni mucho menos con el divorcio como hubiera podido pensarse en la primera temporada, sino con el descubrimiento de un cáncer y sobre todo con el sobrepeso. La *fat Betty* perderá su esencia, el camino de la belleza que le había trazado su madre y entrará en decadencia con la afición que desarrollará por la comida en la quinta temporada (*Tea leaves*, 5:3).

Ya en la sexta, una vez superada esta crisis, recuperada la salud y sobre todo, devuelta su delgadez, veremos cómo Betty ha salido reforzada en su aprendizaje vital y a pesar de no haber cambiado su forma de proceder en exceso, si ha cambiado lo suficiente como para mantener un *affair* de una noche con su exmarido Don y aprender de los errores cometidos durante su matrimonio: “I love the way you look at me when you’re like this, but then I watch it decay; I can only hold your attention so long” (*The better half*, 6:9).

Tras una temporada de escauceos varios, Don entabla una relación con la psicóloga Faye Miller (interpretada por Cara Buono), una profesional independiente en la que Don verá un reto por tratarse de alguien similar a él, con el mismo olfato para entender lo que quieren las personas, y que llegará a conocerle bien en poco tiempo, captando rápidamente sus traumas acerca del pasado: “Maybe that sick feeling might go away if you’d take your head out of the sand about the past” (*Tomorrowland*, 4:13); así como su relación con las mujeres: “Well, I hope you’re very happy. And I hope she knows you only like the beginnings of things” (*Tomorrowland*).

Don volverá a casarse y lo hará con su secretaria Megan Calvet (Jessica Paré). Megan es la segunda esposa de Don, ya que no contamos aquí a Anna Draper, con la que a



pesar de ser la esposa del hombre del que lleva el nombre, le une a ella una estrecha amistad. Megan está enamorada de Don (“Don. I love you. You’re everything I’d hoped you’d be”, *Lady Lazarus*, 5:8), y como bien dice Betty Francis, Megan todavía no ha aprendido que “loving you is the worst way to get to you” (*The better half*, 6:9).

*Megan Draper: I love you like this.*

*Don Draper: Desperate and scared?*

*Megan: Fearless. And I want to do whatever I can to make sure you do not fail. Then you can jump from the balcony and fly to work like Superman (For immediate release, 6:6).*

Megan es más joven que Don, procede de una familia canadiense, con el *charme* de la lengua francesa y con una concepción de la vida y de la familia bastante distinta a la de Betty Draper. Betty representará la concepción de *the good sixties* y Megan lo será de *the bad sixties* (Onandia, 2013: 145), con sus minifaldas, sus bikinis, y su *zou bisou bisou* (*A little Kiss*, 5:1). Megan es la imagen opuesta por el vértice a Betty: es una mujer urbana, como queda ilustrado en la elección del espacio familiar del *loft* en contraposición a la casa unifamiliar en los suburbios de Betty (Tudor, 2012: 12). La integración de Megan en el espacio urbano nos habla de que ya no vive separada de la ciudad ni del trabajo, cosa que sí ocurría con Betty donde Manhattan y el suburbio se mantenían al margen de la vida diurna de Don (Carrión, 2011: 159).

Megan por el contrario es una mujer moderna y de otra generación, consciente de sus libertades y sus derechos, como se refleja en su trabajo como actriz, tras haber pasado por las oficinas de Sterling & Cooper: “I felt better failing in that audition than I did when I was succeeding at Heinz” (*Lady Lazarus*, 5:8). Finalmente Megan trabajará como actriz, pero le habrá costado que su marido le reproche previamente que “You wanna be somebody's discovery, not somebody's wife” (5:13) incapacitándola para ser las dos cosas a la vez. El exponente último de esta revolución familiar, laboral y sexual en la ficción contemporánea dedicada a este periodo será el personaje de Virginia Johnson, protagonista de *Masters of Sex*. Si bien Megan es una mujer independiente, trabajadora, hija de su tiempo, Virginia (Ginny) va por delante de él. Megan también acaba por ser un objeto decorativo más para Don: ya no es un ama de casa relegada al entorno familiar, pero sí es una esposa amante y devota con la que juega su marido a conveniencia, constantemente atraído tan sólo por las mujeres que no son la suya.

## 2. Marylins y Jackies

El personaje de Joan Holloway (después Harris), interpretada por Christina Hendricks, inicia la serie como una sensual y eficiente jefa de secretarías, encargada de proporcionar *aquello que necesitan a las personas incluso antes de que sepan que lo necesitan* (*A tale of two cities*, 6:10). Joan conoce bien al sexo contrario (“These men, we’re constantly building them up. And for what? Dinner? Jewelry? Who cares!”, *Long weekend*, 1:10); y sabe cuáles son sus armas y cómo usarlas, tal y como vemos al otro lado de la cámara de gessell en *Babylon* (1:5): “Peggy, this isn't China. There's no money in virginity” (1:9). Las primeras palabras de relevancia de Joan en la serie serán para enseñar a una novata Peggy Draper sobre cómo usar esas artes femeninas: “You want to be taken seriously? Stop dressing like a little girl” (*Maidenform*, 2:6).

Según los dos tipos de mujeres que los creativos de la oficina establecen en este episodio pensando sobre la campaña para Playtex, existen dos tipos de mujeres en la época: marilyns y jackies. Joan es sin duda una curvilínea Marilyn pelirroja que es objeto de las miradas de los hombres de la oficina, estando muy alejada de la idea de Jackie Kennedy del momento, a quien desde el punto de vista de Salvatore Romano:





“women will hate her. It’s like their better looking sister marries a handsome senator and she’s going to live in the White House. I’m practically jealous” (*Shoot*, 1:9).

La evolución de Joan como personaje se ve marcada por tres etapas. Si en el caso de Betty veíamos que el punto de inflexión de su personaje era la enfermedad y el sobrepeso, en el caso de Joan vendrá de la mano del matrimonio. En un inicio, Joan tiene la meta propia de una mujer de su edad en su época: la de casarse con un buen partido (a pesar de su relación intermitente durante la primera temporada con John Sterling). En la década de los 60 era habitual que las jóvenes que acostumbraban a trabajar como mecanógrafas “buscaran, con poco éxito, un príncipe azul entre los ejecutivos de la empresa, respondiendo a una expectativa social que en aquella época seguían incluso las más independientes, como ocurre con Joan Holloway” (Menéndez y Fernández, 2013: 145). Finalmente Joan conseguirá ese buen partido, y tendrá la ocasión de exhibir su anillo en las oficinas de Sterling & Cooper tras su compromiso con el prometedor futuro doctor Greg Harris (*Six Month leave*, 2:9), pero sus perspectivas idealistas sobre el matrimonio se derrumbarán todavía estando prometida. Aquí es donde se inicia la segunda etapa que marca al personaje, con la violación padecida en la moqueta del despacho de Don a manos de su futuro marido (*The Mountain King*, 2:12), que culminará en divorcio, con la certeza de que se ha casado con un cobarde (“I’m sick of making you feel like a man”), que finalmente ni tan siquiera llegará a ser cirujano y que prefiere permanecer en el frente ante la posibilidad de volver a casa (*Mystery date*, 5:4).

Durante la cuarta temporada, la posición de Joan y su sensualidad exacerbada se verán denostadas y ridiculizadas por Joey, un nuevo dibujante que lanzará comentarios como “What do you do besides walking around wanting to get raped” y llegará a dibujar un *cartoon* ofensivo sobre ella y Lane Pryce. Este episodio finalizará con Peggy usando su poder como *copywriter* para hacer que despidan a Joey, con el ánimo de proteger a Joan, pero en realidad lo que hace es debilitar el poder de esta en la oficina: “No matter how powerful we get around here, they can still just draw a cartoon. So all you've done is proving to them that I'm a meaningless secretary, and you're another humorless bitch” (*The summer man*, 4:8).

Hacia el final de la quinta temporada, Joan experimentará el tercer cambio vital más importante, que la hará no solamente evolucionar como personaje, sino cambiar su status dentro de la serie, a pesar de que en ocasiones todavía se perciba ella misma como su antiguo yo (“I’ve been working there for 15 years and they still treat me like a secretary”, *To have and to hold*, 6:4). En *The other woman* (5:11), Joan recibirá la proposición indecente de Herb Rennet, uno de los directivos de Jaguar, que asegurará la cuenta a Sterling, Cooper, Daprér & Pryce a cambio de una noche con ella. Joan terminará por aceptar a sugerencia de Lane Pryce, quien le aconseja que renegocie la oferta con unas condiciones *que podrían mantener a una madre y a su hijo de por vida*, con el añadido de pasar a convertirse en socia de facto de la compañía. Con este trato por fin Joan adquiere voz y voto por derecho propio, pero habiéndolo conseguido a través de la sexualidad, la única fortaleza que se le tiene en cuenta entre los hombres directivos de la compañía. Su valía como analista de televisión para determinar el emplazamiento de los anuncios ya quedó anulada durante la segunda temporada (*A night to remember*, 2:8), cuando Harry Crane la puso al cargo de esta tarea brevemente, hasta que contrató un varón para el puesto.



### 3. Working girls

*I always say, if you don't like what they're saying, change the conversation" (Peggy Olson en To have and to hold, 6:4).*

Margaret "Peggy" Olson (Elisabeth Moss) es la antítesis de Joan. En su primer día en Sterling & Cooper, Peggy es aconsejada por Joan sobre como actuar con los hombres de la oficina: "most of the time they're looking for something between a mother and a waitress. [...] Go home, take a paper bag and cut some eye holes out of it. Put it over your head, look in the mirror and try and evaluate your strengths and weaknesses. And try and be honest" (*Smoke gets into your eyes*, piloto). Pero Joan no se percata que lo que en realidad quiere Peggy no es ser una de las chicas, que como máximo pueden aspirar a ser secretarias o a casarse con uno de los directivos, sino ser una de ellos. Cuando hayan pasado cinco temporadas desde esta conversación con Joan, Peggy charlará con Dawn, la actual secretaria de Don, y reflexionará sobre hasta qué punto tuvo que actuar como un hombre para llegar al lugar de éxito en el que se encuentra en ese momento:

*Peggy Olson: I was his secretary you know.*

*Dawn: You were? So how did you...*

*Peggy: I didn't even ask for it. Sometimes they drag the secretaries in for focus groups to try things, and I was discovered. Like Esther Blodgett [...]*

*Peggy: Do you think I act like a man?*

*Dawn: I guess you have to, a little.*

*Peggy: I tried, but I don't think I have it in me. I don't know if I want to (Mystery Date, 5:4).*

Peggy hace referencia al momento de su descubrimiento a través de la cantante protagonista de *A star is born*, el musical protagonizado por Judy Garland (Cukor, 1954). Sin embargo el mismo momento fue descrito en su momento por Freddy Ramsen como ver a un perro tocando el piano (*Babylon*, 1:6). En Peggy se adivina la mujer del futuro, en su tibio inconformismo y su acción creativa (Carrión, 2011, 161). El ascenso de Peggy – y la frase de Rumsen- implican que ninguna mujer había sido una redactora en Sterling & Cooper antes de ella (Witkowski, 2010). La reflexión sobre si Peggy está actuando como un hombre por alcanzar el éxito de un hombre la veremos en distintas ocasiones, como cuando Bobbie Barrett la aconseje "You're never going to get that corner office until you start treating Don as an equal. [...] you can't be a man, so don't even try. Be a woman. It's powerful business when done correctly" (*The new girl*, 2:18); cuando Sterling compare a su propio género con la nueva generación de mujeres: "You young women are very aggressive. There are thirty men out there who didn't have the balls to ask me" (*The Mountain King*, 2:12); o cuando la propia Peggy haga sarcasmo sobre ello:

*Don: Mohawk is going to insist on a regular copywriter.*

*Roger: Someone with a penis.*

*Peggy: I'll work on that." (Tea leaves, 5:3)*

El personaje de Peggy recuerda mucho a las publicistas exitosas de la época, tales como Jean Maas (*Mad Women*, 2012), y Mary Wells Lawrence. Esta última, fue gerente de su propia empresa y creó un nuevo estilo de publicidad para clientes como Philip Morris o Ford, además de llegar a ser la ejecutiva mejor pagada de Madison Avenue y hacerse con un nombre en la industria (*A Big Life in Advertising*, 2002). Peggy recupera ese espíritu con sentencias como estas: "The thing is, I have a job. I have my own office, with my name on the door. And I have a secretary—that's you. And I am not scared of any of this" (*My Old Kentucky Home*, 3:3).



Peggy Olson es una mujer que consigue la emancipación a través del trabajo, aunque en su caso le suponga un precio personal que pagar (Ros, 2011). Otras mujeres en lugares de responsabilidad, tales como Rachel Menken, finalmente no están dispuestas a pagar ese precio. Rachel Menken, interpretada por Maggie Siff, es la jefa y la cabeza pensante de los almacenes Menken. Es consciente de desventaja y sobre todo de la sorpresa que provoca su género (“You were expecting me to be a man. My father was, too”, *The smoke gets into your eyes*, piloto) y de hecho el propio Don la trata como a alguien inferior en su primer encuentro: “I won’t have a woman speak to me that way” (Tyree, J.M., 2010: 33). Tras unas copas, Don le preguntará porqué no está casada, ella reaccionará espetándole si en realidad le está diciendo qué hay de malo en ella y que si no fuera una mujer le estaría preguntando lo mismo (*Smoke gets into your eyes*, piloto). Tiempo más tarde y tras haber tenido un *affair* con Don, en un encuentro casual en un restaurante en 1962, descubriremos que Rachel finalmente ha sucumbido al sistema y ha contraído nupcias con Tilden Katz. Rachel es una de las primeras féminas de la serie que se da cuenta de que Don es un cobarde, cuando él le propone huir juntos: “This was a dalliance, a cheap affair. You don’t want to run away with me; you just want to run away. You’re a coward!” (*Nixon vs. Kennedy*, 1:12).

### 3. Metodología

En la consecución del objetivo principal de confirmación de la hipótesis establecida, se ha empleado una metodología que responde al procedimiento del análisis textual, focalizado en las conversaciones de los personajes. Ésta se ha aplicado sobre las seis temporadas emitidas hasta la fecha de la serie (febrero de 2014). Concretamente los personajes femeninos y sus diálogos reciben un análisis adicional cuya profundidad y rigurosidad metodológica es susceptible de variación en función de la repercusión en cuanto a la evolución del personaje.

### 4. Resultados

La última fase responde a la confirmación de la hipótesis, así como a la evaluación del grado de consecución acometido en relación a los objetivos planteados inicialmente de estudiar a los personajes femeninos de esta ficción. Así, establecemos las distintas valoraciones globales como consecuencia directa de los resultados extraídos tras el cumplimiento del análisis metodológico.

### 5. Conclusiones

Tras finalizar el análisis textual de las conversaciones de los personajes femeninos en las seis temporadas de *Mad Men*, podemos constatar cómo esta ficción realiza un retrato complejo de la feminidad en la época de los 60, dibujando perfiles muy definidos a través de sus personajes protagonistas, en especial el de Betty, Joan y Peggy. Los personajes secundarios femeninos ayudan sobre todo a que el espectador se haga cargo de la variedad de matices que existían dentro de esta paleta cromática del momento, pero que se podían agrupar en estos tres estereotipos femeninos del momento, fiel reflejo de las ambiciones, los deseos, los objetivos y las preocupaciones de la mujer de aquella década y de la actualidad.



## 6. Bibliografía

- Cabezuelo, F. (2011), "Mad Men: where the truth lies", *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, 1, pp. 685-699.
- Carrión, J. (2011), *Teleshakespeare*. Madrid, Errata Naturae.
- Casciari, H. (2008), "Mad Men es como ver a un perro tocar el piano", *El País*, <http://blogs.elpais.com/espoiler/2008/02/mad-men-es-como.html>, consultado el 21 de febrero de 2014.
- Erreguerena Albaitero, M. J. (2013), "La construcción de la memoria colectiva sobre los hechos democratizantes: Estados Unidos en los sesenta y la serie de televisión Mad Men", *El Cotidiano*, 181, pp. 47-53.
- González Requena, J. y Cascajosa, C. (2010), *Guía de Mad Men: Reyes de la Avenida Madison*. Madrid, Capitán Swing Libros.
- Maas, J. (2012), *Mad Women: The Other Side of Life on Madison Avenue in the '60s and Beyond*. New York, Thomas Dunne Books.
- Menéndez, I. y Fernández, M., (2013), "Mad Men de Matthew Weiner como ejercicio de metapublicidad", *Pensar la publicidad*, vol. 7, nº1, pp. 135-152.
- Mitchell, J. (2000), *Mad Men and medusas. Reclaiming hysteria*. New York, Basic books.
- Onandia, M. (2013), "Tres obras maestras de la ficción televisiva: *The Sopranos*, *The Wire* y *Mad Men*", *Revista del departamento de Historia del arte y música de la Universidad del País Vasco*, 3, pp. 133-150.
- Ros, E. (2011), *It's not TV : las series de ficción en la era de la post-TV*. Barcelona, Fundación Taller de Guionistas.
- Steiner, C.M. (1991), *Los guiones que vivimos*. Barcelona, Editorial Kairós.
- Tudor, D. (2012), "Selling Nostalgia: *Mad Men*, Postmodernism and Neoliberalism", *Neoliberalism and Media*, Paper 4, [http://opensiuc.lib.siu.edu/gmrc\\_nm/4](http://opensiuc.lib.siu.edu/gmrc_nm/4), consultado el 21 de febrero de 2014.
- Tyree, J. M. (2010), "Debunking the 1960S in *Mad Men* and *A Serious Man*", *Film Quarterly*, vol. 63, nº 4, pp. 33-39.
- Witkowski, M. (2010), "It's still a Mad Men world", *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2010/feb/01/mad-men-women-racism>, consultado el 25 de febrero de 2014.