

#07

Xaquín Núñez Sabarís
(CEHUM / UM)

Heisenberg (*Breaking Bad*) o el posmoderno Prometeo

Xaquín Núñez Sabarís

Centro de Estudos Humanísticos / Universidade do Minho

Resumo:

Este trabalho sobre o retrato audiovisual está centrado nas identidades contemporâneas e na cultura de massas, mais em concreto na série de televisão *Breaking Bad*. O foco de análise será o protagonista, o professor de química Walter White, que irá converter-se em Heisenberg: o traficante de drogas mais procurado de Nuevo México. Apresentaremos a construção da personagem, tendo em conta a articulação entre a tradição literária e fílmica e os produtos populares e televisivos contemporâneos. Abordaremos, também, as estratégias retratísticas na construção da imagem do protagonista televisivo, cuja complexidade e ambiguidade resulta coerente com a estrutura narrativa da série.

Palavras-chave:

Breaking Bad, intermedialidade, séries de televisão, retrato.

Abstract:

This paper on audiovisual portrait is focused on contemporary identities and mass culture, specifically on the television series *Breaking Bad*. The focus of analysis will be the protagonist, the chemistry teacher Walter White, who will become Heisenberg: the most wanted drug dealer in Nuevo México. The construction of the character will be presented taking into account the articulation between the literary and filmic tradition and the popular and contemporary television products. We will also approach the portrait strategies in the construction of the image of the television protagonist, whose complexity and ambiguity, results coherent with the narrative structure of the series.

Keywords:

Breaking Bad, intermediality, television series, portrait.

Breaking Bad forma parte de un importante grupo de series televisivas que, desde finales de los 90, han supuesto una renovación importante de las narrativas fílmicas en soporte televisivo. Más allá de su importante impacto en las audiencias, exponencialmente impensables en décadas anteriores, resulta relevante la aceptación del campo cultural de los seriales televisivos, de millonarios presupuestos y agrupamiento talento creativo en la producción, interpretación y narración. Ello ha tenido un notable reflejo en la atención crítica y académica hacia las series televisivas, con diversos capítulos dedicados a *Breaking Bad* (Sepinwall 2013 o Martín 2014), cuando no monografías completas (Cobo Durán y Hernández Santaolalla 2013 o Koepsel y Art 2012). Al fin y al cabo, el argumento del hombre malogrado que sucumbe a su codicia responde a una amplia tradición cultural, que han puesto de manifiesto diversos estudios sobre esta ficción (Ríos 2013, Fernández Pichel 2013, Hernández Santaolalla 2013, Rubio Hernández 2013 o Vargas Iglesias 2013).

La historia de Walter White, de anodino profesor de química a capo de la droga, dibuja un monstruo insólito, posmoderno, en la medida que la ambigua y compleja arquitectura narrativa nos lleva a cuestionarnos sobre la ontología del hombre contemporáneo, sus vacilaciones, sus interacciones con la sociedad de su tiempo y las consecuentes respuestas éticas y morales. La narración, confeccionada por múltiples guiños intertextuales y espacios de indeterminación, exige el esfuerzo interpretativo del espectador, reflejando motivos recurrentes en la tradición literaria, de Borges a Bolaño. Siempre con Cervantes como telón de fondo.¹ Por ello, no resulta casual que el elemento que permite desmadejar todo el entramado delictivo del protagonista sea la obra de Walt Whitman, *Leaves of Grass*, curiosamente prologada en español por el propio Borges.²

Breaking Bad muestra el proceso de transformación de un hombre bueno a un hombre malo, pero Heisenberg, ni en los últimos momentos, deja de ser White. El argumento narrativo de la serie se puede condensar, de hecho, en la angustia existencial de Walter White, entre el anuncio de cáncer que le cambia totalmente la vida y el momento que yace, agónico, feliz en el laboratorio de *blue meth* en el que se había sentido, contradictoriamente, vivo. Ese lapso corto, fugaz, trágico, en el que se inserta una extensa narración serial de capos y deslealtades, aglutina, con la intensidad de un poema o una minificción, la principal aportación filosófica de la obra: la del extravío del hombre contemporáneo, que se sabe condenado en su último minuto. De modo que más allá de las intrigas, de si el protagonista sale vencedor de la persecución de la DEA o de su pugna con Fring, lo que realmente angustia es la lucha de este hombre, anti-heroico, de nobles propósitos familiares, aunque de ejecuciones malignas y monstruosas. Si el monstruo se define, según la RAE, por un “ser que presenta anomalías o desviaciones notables respecto a su especie”, Walter no nos puede resultar más extraño y, a la vez, más próximo,

¹ He abordado, con más amplitud, las conexiones intermediales de la serie con clásicos literarios en los siguientes trabajos: Núñez Sabarís (2019a), Núñez Sabarís (2019b), Núñez Sabarís (2019c).

² En Núñez Sabarís 2019a efectuaba una lectura de *Breaking Bad*, a partir del relato borgesiano “La muerte y la brújula”, en lo que todavía era una inferencia de la huella de Borges en la serie. Sin embargo, en el capítulo 10 de la primera temporada de la serie *Better call Saul* - dirigida también por Vince Gilligan y precuela y secuela de *Breaking Bad* - Saul Goodman menciona la dictadura Ecuatorial Uqbar Orbis, en un inequívoco guiño al cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, constanding el conocimiento de la obra del escritor argentino, por parte del director norteamericano.

como trataremos de analizar en adelante. El extravío de identidad que sufre y proyecta sobre los más próximos alcanza a la estabilidad de la cama matrimonial y la sorpresa de Skyler, en los primeros capítulos, al comprobar su renovado apetito sexual (“¿eres tú Walt?”), constatando el inicio de su proceso de metamorfosis. La construcción de Heisenberg no se puede, como veremos, disociar del arquetipo narrativo del género negro, en el que se inscribe, cuyos protagonistas manifiestan un reconocible patrón de masculinidad.

La transformación de White crea un espacio de indefinición identitaria –presente e inconclusa a lo largo de la ficción– que confunde por igual al propio White, a los espectadores y a la misma Skyler, entre enamorada, decepcionada, asombrada y temerosa por y de su marido. El conocido diálogo “I am the one who knocks”, en la temporada cuarta, pone en evidencia el derrumbe de las certezas que hasta dos años antes habían sostenido el bien avenido matrimonio de los White:

Who are you talking to right now? Who is it you think you see? Do you know how much I make a year? I mean, even if I told you, you wouldn't believe it. Do you know what would happen if I suddenly decided to stop going into work? A business so big it could be listed on the NASDAQ goes belly-up. It disappears. Ceases to exist without me. No, you clearly don't know who you're talking to. I am not in danger, Skyler. I am the danger. A guy opens his door and gets shot, and you think that of me? No, I am the one who knocks. [Transcripción de la escena]

La circularidad de la historia pone en entredicho una simplificación de la historia de Walter, como un proceso de transformación del hombre bueno y honrado al gánster malvado. Pero también obran este propósito las constantes analepsis de la narración, cuya funcionalidad es mantener la intriga propia del thriller, al tiempo que abunda en reforzar los enigmas interpretativos del drama y su protagonista.

A efectos de la circularidad narrativa, la más relevante es el *cold open* con que se abre la serie y que enlaza con la escena final del primer capítulo. Un hombre sin pantalones, ridículo, atemorizado, por un ruido de sirenas, que cree ser de la policía, portando patéticamente un arma, con una furgoneta vieja al lado, improvisa una confesión, grabándose en vídeo.

My name is Walter Hartwell White. I live at 308 Belmont Avenue, Ontario, California 91764. I am of sound mind. To all law enforcement entities, this is not an admission of guilt. I'm speaking now to my family. (swallows hard) Skyler ... you are ... the love of my life. I hope you know that. Walter Junior. You're my big man. I should have told you things, both of you. I should have said things. But I love you both so much. And our unborn child. And I just want you to know that these ... things you're going to learn about me in the coming days. These things. I just want you to know that.. no matter what it may look like.. I had all three of you in my heart. [Transcripción de la escena]

Tendremos que esperar a la conclusión del capítulo para ver que la sirena que oye un aterido Walt, después de su primera incursión en el mundo de la metanfetamina, no es de la policía, sino de bomberos. Walter White respira. Ha nacido Heisenberg. Sin embargo, el funcionamiento proleptico de esta secuencia puede proyectarse no sólo al primer capítulo, sino que de una forma más simbólica al conjunto de la serie.

Los últimos pasos de White permiten considerar que este sería el epitafio con que le gustaría ser recordado por su familia. Como una muestra de amor que le llevó a realizar las actividades más horribles. Es cierto que en su despedida y última conversación con Skyler niega ya la motivación altruista de su causa, alegando que lo hacía únicamente por sentirse vivo. Con todo, la acción de Walter genera la recurrente incertidumbre de si, al hacer esta última confesión a Skyler, lo hace no sólo por garantizar la inmunidad judicial de su familia, sino también como cortafuegos emocional de sus seres queridos. El paralelismo y superposición de las dos confesiones inciden en la construcción narrativa de la serie que propicia la ambigüedad interpretativa que se persigue. Por ello, es necesario reconsiderar la autoinculpación inicial y la declaración de amor familiar, como un irónico y desencantado alegato que se proyecta hasta el ocaso del protagonista.

La construcción del personaje, el giro hacia el mal y la imagen de Heisenberg se adecuan, como se ha adelantado, a los modelos del género policial, tan habitual en el medio televisivo y cinematográfico. La fidelidad y subversión del arquetipo supone también una de las claves interpretativas de la serie.

Breaking Bad se conduce sobre una estructura de narración policial, en forma de juego. En efecto, desde la primera temporada, Walter parece gozar con la persecución de Hank al misterioso Heisenberg, diseminando el terreno de pistas que, ahora atraen, ahora repelen las indagaciones de su cuñado. La sagacidad de Walter, de hecho, supone una inversión de las convenciones del género policíaco, al ser presentado desde la perspectiva del forajido. Esta investigación policial no se construye sobre vacíos de información: el crimen se presenta a vista del espectador.

Cuando, en el último capítulo, y como colofón a las cinco temporadas de rodaje, Walter White se describe como un monstruo (“el monstruo de su padre” les dice a sus antiguos socios) o afirma que todo su periplo por el lado oscuro de la vida lo hizo por sí mismo “para mantenerse vivo”, nos está dando muchas de las claves interpretativas de la ficción. La sociopatía y ludopatía que esconde este gánster –oculto en un corriente padre de familia– son el motor que proporciona la vitalidad de unos meses de vida y la recompensa a cinco décadas de frustraciones y sumisiones. Walt continúa delinquiendo, a pesar de que ya ha satisfecho su propósito económico, por la adicción al poder y a su ego desmedido que lo lleva a querer fundar el imperio que se le había escapado por medios legales.

Las transformaciones en la personalidad de White pasan también, como se ha señalado, por un proceso de masculinización que apunta al refuerzo fálico del personaje. Además del rebrote sexual que manifiesta, comienza a reproducir actitudes de dominio machista con Skyler, así como a ocupar la posición paterna y paternal, usurpada en ocasiones por Hank, prototipo de la masculinidad de la que adolece el primer Walter White³.

³ Por ejemplo, cuando en una celebración familiar por la remisión del cáncer –de nuevo con un importante paralelismo con la conmemoración del cumpleaños del primer capítulo– Walter emborracha a Walter Jr. desafiando a Hank y restableciendo el orden paternal del hogar de los White.

En la autoafirmación de White como Heisenberg, no resulta menos importante el retrato de villano, cuyo papel va a ser interpretado con creciente seguridad. Así se percibe en el tránsito que va desde la primera aparición de Heisenberg –más para ahuyentar miedos–, frente al descerebrado narco, Tuco Salamanca (1x06), al Heisenberg que, ya en la última temporada, obliga, con seguridad en sí mismo, a uno de sus nuevos socios a decir su nombre “Heisenberg” para dejar bien claro quién manda (“Say my name” 5x07). Al fin y al cabo, Heisenberg era el hombre que había descabezado toda la cúpula del mercado de metanfetamina de Nuevo México. El poder transformador de la química, con que el profesor White instruía a sus alumnos, había obrado el milagro en la construcción de un nuevo Frankenstein.

De modo que, en la creación del personaje, del mito, de la máscara jugará un importante papel la imagen y el retrato de Heisenberg, con el que se pretende soltar amarras con el pusilánime Walter White. Resulta, no obstante, significativo que la primera transformación del aspecto del protagonista, rapándose el pelo y dejándose perilla, suceda nada más conocer el diagnóstico de cáncer. La renovada imagen parece encaminada a componer la efigie con la que White pretende ser recordado, espantando, ora los miedos al aspecto desmejorado que pueda ocasionar la enfermedad, ora la apariencia bonachona que comienza a detestar y que pone de relieve la relación entre retrato e inmortalidad, aquella que White busca a través de Heisenberg:

A preocupação de imortalidade não é de ordem estritamente metafísica, mas também, como aponta o mesmo ensaísta, de ordem estética: no fundo, trata-se de construir esteticamente uma *presença eterna*, a da verdade de um rosto absolutamente coincidente com a verdade do retrato. Não uma representação ou uma reprodução duradoura, mas uma recriação (num sentido muito idêntico ao que encontramos na estatuária funerária egípcia e nos retratos de Faium em particular), interpretados como prolongamentos efectivos do sujeito defunto e suportes imperecíveis do seu elemento vital. É nisto sobretudo que «a estética do retrato implica uma metafísica» (Ribeiro 2008, 275).

El impacto performativo de la imagen comienza a dar sus frutos enseguida y Walter junior exclamará entre sorprendido y divertido que su padre ahora parece “un malo”. Esta caracterización de malvado de película y que va dando forma al personaje, se va construyendo a medida que avanzan los capítulos: termina incorporando las gafas de sol oscuras y el sombrero negro que compondrán la imagen mítica y temerosa de Heisenberg, concretada en los retratos robot o en el dibujo a lápiz que conservan los gemelos Salamanca del temible hombre que asesinó a su primo, y a quien quieren vengar.

La imagen de Heisenberg, en consecuencia, opaca a White, en la medida que contribuye a la construcción del macho alfa que reina en la estructura piramidal del negocio del narcotráfico. En la elaboración de su retrato juegan un papel importante los espejos, como proyección, más que como representación de White, a quien Heisenberg pretende trascender. La fascinación que siente al ver en el espejo su renovado aspecto o lo bien que le sienta el sombrero negro o la mecanización gestual al desenfundar de la cazadora su primera pistola, le hace sentirse como un John Wayne de western o un duro del género negro que configuran el imaginario

cultural, sobre el que se construye *Breaking Bad* y que, de alguna forma, termina parodiando.

En suma, Walter es el paradigma de la monstruosidad contemporánea en la medida que “os monstros tornaram-se quotidianos não apenas porque a violência e o mal, a anomalia em geral, se banalizaram [...] mas porque, ao contrário, o domínio tradicional da anomalia se contraiu: há cada vez menos monstros entre os homens reais cujas patologias (autênticas ou ideológicas) se encontram classificadas cada vez mais longe do domínio teratológico” (Gil 2006, 13).

Al fin y al cabo, la anomalía que es Walter representa la fractura del sueño americano, como una subversión del western, que representa el forajido Heisenberg:

La enorme popularidad de la serie de Vince Gilligan y la entronización de Walter White como nuevo mito de la ficción reside en la habilidad con que la peripecia moviliza en el espectador un desencanto que se corresponde, en un nivel inicial, con el ocaso del idealismo estadounidense. Basta recurrir a la comparativa entre dos planos casi idénticos registrados con un intervalo de sesenta años: en el primero tomado de *Río Rojo* (Red River, Howard Hawks, 1948), el ganadero Tom Dunson (John Wayne) y su hijo adoptivo Matthew Garth (Montgomery Clift) se sitúan en primer término, de espaldas a la cámara y al lado del carromato que los ha traído desde las tierras tejanas hasta las inmensas praderas de Missouri. En segundo término, más allá de ellos, un horizonte y un cielo excelsos, expresión máxima del mensaje de esperanza contenido en la épica del *western*, ese gran marco genérico que, ya lo hemos visto, sirve de partida para la construcción argumental de *Breaking Bad*. En contraste con este momento, el piloto de la serie de AMC nos dona un plano similar en su concepción visual, aunque divergente al extremo en lo tocante a su sentido profundo: aquí también vemos la espalda del protagonista, un Walter White sin pantalones que porta un arma en mitad del desierto mientras espera la llegada de lo que imagina son patrullas de la policía. Al fondo, en segundo término, unas elevaciones se recortan contra un límpido cielo azul. En este momento, al final de un trayecto imaginario recogido en dos estampas de existencias apegadas a un escenario, la utopía se ha esfumado, y la presencia en la pantalla encarna entonces el reconocimiento de una «civilización hecha añicos» (Fernández Pichel 2013, 121).

Con ello, se pretende incluir una inequívoca sátira social, cuyo germen se encuentra en los primeros capítulos y en la sensación de fracaso de White, al renunciar a su parte de la billonaria empresa que poseen sus otrora socios. El reconocimiento social a los empresarios de éxito se contrapone con el olvido de Walter como el profesor brillante de química que es. La serie evidencia, en suma, un sistema que sobrevalora el éxito económico y social en detrimento del conocimiento (Walter White, como se nos muestra al inicio, quiere formar hombres de bien).

La reparación social que lleva a cabo Walt se ejecuta a partir de una fórmula monstruosa, poniendo de relieve la dudosa frontera posmoderna entre el bien y el mal. White, como un Prometeo de nuestros días, construye su Frankenstein/Heisenberg, para desplegar su disruptivo talento, que esparcirá a su alrededor un reguero de destrucción. La maléfica criatura que va creando con esmero y deleitación, como una impugnación a una sociedad inmisericorde y condescendiente con el bondadoso Walter White, también termina devorando a su creador en el ocaso de su huida hacia adelante.

Referências:

Cobo Durán, Sergio y Hernández Santaolalla, Víctor. 2013. *Breaking Bad*. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados. Madrid: Errata Naturae.

Fernández Pichel, Samuel Neftalí. 2013. "Amado Monstruo. Lo heroico y lo monstruoso en Walter White". *Breaking Bad*. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados. Coodinado por Cobo Durán y Hernández Santaolalla, 105-122. Madrid: Errata Naturae.

Gil, José. 2006. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água.

Hernández Santaolalla, Víctor. 2013. "Sucumbiendo a la química del poder. Estrategias de persuasión en *Breaking Bad*". *Breaking Bad*. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados. Coodinado por Cobo Durán y Hernández Santaolalla, 123-142. Madrid: Errata Naturae.

Koepsell, David R. y Arp, Robert. 2012. *Breaking Bad and Philosophy: Badder Living through Chemistry*. Chicaco: Open Court.

Martin, Brett. 2014. *Hombres fuera de serie*. Barcelona: Ariel.

Núñez Sabarís, Xaquín. 2019a. "Reescrituras del género policíaco en la ficción serial: la muerte, la brújula y el monstruo en *Breaking Bad*". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 31: 359-372.

Núñez Sabarís, Xaquín. 2019b. "Intermedialidad, minificción y series televisivas. Narrativas posmodernas en el microrrelato y *Breaking Bad*". *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico*. Editado por María Martínez Deyros y Carmen Morán Rodríguez. Berlin: Peter Lang, 169-183.

Núñez Sabarís, Xaquín. 2019c. "Relecturas posmodernas del Quijote en *Breaking Bad*. Cultura de masas y democratización estética en la ficción serial". *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 26: 53-71.

Ribeiro, Eunice. 2008. "Poéticas do Retrato: O desgaste das imagens". *Diacrítica*, 22/3: 265-322.

Ríos, Iván de los. 2013. "Adversus White". *Breaking Bad*. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados. Coodinado por Cobo Durán y Hernández Santaolalla. Madrid: Errata Naturae, 23-44.

Rubio Hernández. 2013. "Reinventando a Fausto. Walter White como actualización del mito fáustico". *Breaking Bad*. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados. Coodinado por Cobo Durán y Hernández Santaolalla. Madrid: Errata Naturae, 143-162.

Sepinwall, Alan. 2012. *The revolution was televised*. New York: Simon & Chuster.

Vargas Iglesias, J.L. 2013. "En el nombre del hijo. El mito del padre edípico en *Breaking Bad*". *Breaking Bad*. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados. Coodinado por Cobo Durán y Hernández Santaolalla. Madrid: Errata Naturae, 163-181.