



**Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: Análisis sobre la emergencia de un nuevo tipo de héroe en la serie breaking bad**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**María Eliana Santos**

**Juan Pablo Ferré**

**Eduardo Cartoccio, tutor**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2017**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)





Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Ciencias Sociales  
Ciencias de la Comunicación



## **Análisis sobre la emergencia de un nuevo tipo de héroe en la serie Breaking Bad.**

**Autores:**

Santos, María Eliana DNI 33.709.915  
[eliana.santos88@gmail.com](mailto:eliana.santos88@gmail.com) (15) 4198-1893  
Ferré, Juan Pablo DNI 30.928.867  
[juanpabloferre@gmail.com](mailto:juanpabloferre@gmail.com) (15) 4940-3868

**Tutor:**

Lic. Cartoccio, Eduardo

**-Diciembre de 2016-**

## Índice

Capítulo 1: Introducción e Hipótesis .....	2
1.1 Hipótesis .....	4
1.2 Metodología .....	4
1.3 Antecedentes de trabajos similares .....	6
Capítulo 2: El “sujeto contemporáneo” y el héroe de la televisión actual .....	8
2.1 “Modernidad Líquida” y “Posmodernidad” .....	8
2.2 “Hipermodernidad” y “Poshumanismo” .....	12
2.3 Del “sujeto contemporáneo” al héroe contemporáneo .....	14
2.4 Walter White y el sujeto contemporáneo .....	16
2.5 La caída del sueño americano .....	21
2.6 Internet, streaming, nuevos espectadores y “el fenómeno Netflix” .....	22
Capítulo 3: La evolución de la TV como medio: “Paleo”, “Neo” e “Hipertelevisión” y edades de oro de la TV .....	25
3.1 Paleotelevisión .....	25
3.2 Neotelevisión .....	26
3.3 Hipertelevisión .....	27
3.4 Otro enfoque: Las edades de oro de la televisión .....	30
3.4.1 Primera edad de oro de la TV .....	31
3.4.2 Segunda edad de oro de la TV .....	32
3.4.3 “La era del drama”: Tercera edad de oro de la TV .....	34
Capítulo 4: El camino de un nuevo tipo de héroe: El caso de Walter White .....	40
4.1 Nuevas series, nuevos héroes .....	40
4.2 Aproximación histórica al concepto de héroe .....	41
4.3 “El camino del héroe” .....	42
4.4 Héroe, antihéroe y “héroe monstruoso” .....	45
4.5 Del héroe clásico al héroe postclásico .....	47
4.5.1 Cine Clásico .....	49
4.5.2 Cine Manierista .....	50
4.5.3 Cine Postclásico .....	52
4.6 Walter White: Un héroe monstruoso .....	54
Capítulo 5: Walter White, héroe, monstruo y sujeto contemporáneo .....	64
5.1 El camino de Walter White .....	65
5.2 El héroe, el monstruo y el sujeto contemporáneo en el relato .....	70
6. Conclusión .....	74
Bibliografía .....	77

## Capítulo 1: Introducción e Hipótesis

La serie “Breaking Bad” (podría traducirse como “Volviéndose malo” o “Corrompiéndose”), creada por Vince Gilligan, se estrenó en los Estados Unidos el 20 de enero de 2008, a través de la cadena de cable AMC. Producida por la compañía Sony Pictures Television, tuvo una gran acogida por el público y fue aclamada por la crítica al punto que suele considerarse como una de las mejores series televisivas de todos los tiempos. Su enorme receptividad y éxito permitió que se extendiera hasta el año 2013 inclusive, alcanzando un total de cinco temporadas. La productora decidió estrenar la última temporada en dos partes de ocho capítulos cada una para explotar de mejor manera el interés del público.

La producción se convirtió hacia el final de su emisión en uno de los fenómenos televisivos más trascendentes de los últimos años. La historia de Walter White causó un enorme impacto en sus espectadores, así como también en la crítica especializada. Sus últimos capítulos consiguieron audiencias récord y mantuvieron en vilo a millones de televidentes. La extendida relevancia de la serie en diversas partes del mundo -fue un éxito en Estados Unidos, Francia y Argentina, por nombrar solo algunos-, invita a indagar cuáles son los motivos que la vuelven tan atractiva y preguntarse: ¿qué tiene Breaking Bad de especial y por qué seduce una historia como la de Walter White?

Breaking Bad cuenta la historia de la transformación de un hombre, el pasaje de una persona común y corriente a un despiadado cocinero y “dealer” de metanfetamina. Walter White es un profesor de química de un colegio secundario de la ciudad de Albuquerque, Nuevo México, cuyo potencial se ve menospreciado por los alumnos a los que enseña. Percibe un módico sueldo como docente y tiene un segundo empleo de medio tiempo en un lavadero de autos, lugar en el que sufre el constante maltrato y abuso de su jefe. En su casa, la que toma las decisiones es su esposa Skyler, quien a su vez, dedica su tiempo al cuidado de su hijo adolescente, Walter Jr., que sufre de una parálisis cerebral parcial.

El sorprendente diagnóstico de un cáncer de pulmón terminal pondrá a Walter en una encrucijada: incapaz de hacerle frente a los costosos gastos médicos derivados de su enfermedad y angustiado por saber que dejará a su familia sin sustento, no sabe qué hacer. Una oportunidad se le presenta en el lugar menos esperado, cuando su cuñado Hank, agente

de la DEA, le informa que confiscó una montaña de dinero en una redada a una cocina de metanfetaminas. La urgencia y la desesperación de su inminente muerte lo conducirán a tomar una decisión drástica: dedicarse a la producción y distribución de drogas químicas con la ayuda de un antiguo alumno, quien ya poseía cierta experiencia en el rubro.

A lo largo de la serie, Walter comienza a sentirse liberado de ataduras para convertirse en un ser poderoso, ambicioso pero, a la vez, macabro. Tal como lo indica el nombre de la serie, Walter White “breaks bad” (se vuelve malo, se corrompe) de la noche a la mañana y pasa, según palabras de su propio creador, de Mr. Chips a Scarface<sup>1</sup>. Quizás en esta transformación radique el sutil encanto del personaje y, por consiguiente, de toda la serie, fuertemente arraigada en su protagonista, que logró audiencias récord durante el estreno de los capítulos finales de la serie.

Un personaje como Walter White, parece inscribirse dentro de una nueva camada de protagonistas de ficciones televisivas que sorprenden por su ambigüedad moral. Personajes cuyos fines son poco loables y los medios que emplean para ello, completamente deleznable. Son los casos de Tony Soprano (“The Sopranos”), Don Draper (“Mad Men”), Dexter Morgan (“Dexter”), Frank Underwood (“House of Cards”), Rick Grimes (“The Walking Dead”) y hasta Gregory House (“House MD”), por mencionar algunos, con sus correspondientes niveles de distorsión moral. Para este tipo de personajes siempre vale más el objetivo que el método empleado para obtenerlo. Sin importar qué atrocidades se cometan en pos de sus propósitos, el fin justifica absolutamente cualquier medio.

Se considera que esta clase de personajes que proliferan en las pantallas del mundo occidental de los últimos años son dignos de ser indagados, dado que podrían constituir un quiebre en la narrativa moderna, particularmente en la construcción que se hace de sus protagonistas. Estos personajes parecen poner de manifiesto un nuevo tipo de figura que escapa al héroe clásico y al villano tradicional y se convierte en una especie de héroe maligno.

La aparición conjunta de protagonistas de estas características conduce a pensar cuestiones que van más allá de lo meramente descriptivo: ¿qué es lo que motiva el

---

<sup>1</sup> McInnes, P., (19 de mayo 2012). “Breaking Bad creator Vince Gilligan: the man who turned Walter White from Mr. Chips into Scarface”. Recuperado de <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2012/may/19/vince-gilligan-breaking-bad>

surgimiento de un nuevo tipo de personaje protagónico, más cerca del villano que del héroe tradicional?

No sería arriesgado afirmar que es el propio protagonista de *Breaking Bad* el que cautiva, en especial ese particular viraje que toma el curso de su vida a medida que avanza la historia. La serie pone al espectador en una situación algo incómoda: suscita un permanente dilema moral, una ambigüedad perturbadora, que obliga a estar pendientes de un hombre que pareciera superar todos los umbrales de la maldad. Ante una tradición audiovisual que mostraba personajes cuyos límites se veían más definidos e incluso predecibles –el héroe impoluto, el villano malvado–, *Breaking Bad* sorprende, rompe molde, con un protagonista difícil de catalogar. Es así como Walter White permite instaurar un nuevo tipo de protagonista que será indagado y analizado en el presente trabajo de investigación.

## **1.1 Hipótesis**

El objetivo general de este trabajo es poner en foco al protagonista de *Breaking Bad*, Walter White, para analizar la construcción de un nuevo tipo de héroe entendido como “monstruoso” según el semiólogo francés François Jost y el Dr. en Comunicación Social español Samuel Nefthalí Fernández Pichel. A partir de allí, se desagrega la hipótesis del trabajo de investigación en cuestión: “Walter White es el exponente más acabado de un nuevo tipo de héroe, resultante de los cambios históricos de los últimos tiempos”. El acento estará puesto en la relación que la posmodernidad y las formas de subjetividad contemporáneas suscitan en la construcción de un nuevo tipo de héroe en la serie. La intención es que dicha categorización novedosa pueda hacerse extensiva a las ficciones norteamericanas de la última década de similar estructura narrativa.

## **1.2 Metodología**

El propósito de esta investigación será realizar un análisis crítico sobre el protagonista de la serie, Walter White. Para ello, se hará un análisis del visionado del discurso audiovisual combinado con el rastreo histórico de los antecedentes de las representaciones evidenciadas en los episodios de la serie desde ciertas concepciones del

sujeto contemporáneo. Para ello, se empleará bibliografía académica referente a los conceptos de “Modernidad” y “Posmodernidad” principalmente y se utilizarán también diferentes concepciones del héroe. El corpus que se utilizará para dicho análisis, comprende un total de 14 capítulos de los 62 que integran la ficción.

### **1.3 Antecedentes de trabajos similares**

Desde el surgimiento de este tipo de series en la década del 2000, se han realizado varias obras que analizan los nuevos rasgos de los protagonistas en las ficciones estadounidenses. Este apartado se focaliza fundamentalmente sobre aquellos trabajos más relevantes para la realización del presente estudio.

La revisión bibliográfica se apoyará sobre dos importantes ejes: por un lado, se recurrirá a los autores Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky y Richard Sennett para orientar la problemática del sujeto contemporáneo desde la modernidad hasta la posmodernidad. Por el otro, para la conceptualización y consiguiente análisis del héroe, se utilizarán a los autores Joseph Campbell con su obra “El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito” (1959), Christopher Vogler con “El viaje del escritor: Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas” (2002), Jesús González Requena, “Clásico, manierista y postclásico: Repensando la historia del cine americano” (2006) y la obra del semiólogo francés François Jost, “Los nuevos malos” (2015). Campbell y Vogler explican el trasfondo de toda historia, relato y aventura de heroísmo a partir del llamado “Camino del héroe”. Requena, realiza una cronología de las épocas del cine norteamericano, haciendo hincapié en la caracterización, descripción y evolución de los personajes protagónicos a lo largo del siglo XX. Por su parte, Jost, se centra en el cambio que se produce en los personajes protagónicos de las series de televisión actual. Según el especialista, los héroes ya no son los personajes monolíticos que se solían admirar y han pasado a ser malos e impredecibles.

Para adentrarse en la serie *Breaking Bad* y en su protagonista, Walter White, se utilizará el libro “*Breaking Bad. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*” (2013). Se trata de una compilación de varios autores que escriben diferentes aproximaciones a la serie. Estos artículos van desde el ensayo filosófico a la entrevista, pasando por detallados análisis semióticos, tanto del guión como de la puesta de cámara y

las significaciones derivadas del tratamiento del color, entre otras. Se trata, probablemente, de la porción de bibliografía más significativa que se haya escrito sobre la serie y representa un pilar fundamental para el trabajo. Esta fuente ayudará a reflexionar desde una mirada ensayística y académica los diferentes aspectos desde los que puede abordarse la serie *Breaking Bad* sin perder de vista la caracterización que se hace del personaje principal.

Para el apartado del análisis sobre la televisión, se emplearán las obras de Umberto Eco, "La transparencia perdida" (1983), que servirá para comprender los cambios producidos en el medio y la construcción de los personajes a lo largo del tiempo; el trabajo conjunto de Carlos Scolari y Mario Carlón, "El fin de los medios masivos: el comienzo de un debate" (2009), que versa sobre la configuración de un nuevo medio, y el texto de Scolari, "Hacia la hipertelevisión: Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo". Por último, el trabajo de Alberto Nahum García Martínez sobre "El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión" (2014), contribuirá a caracterizar la última edad de oro de la TV.

Existen otros trabajos académicos que merecen ser destacados e integran el estado del arte. Uno proviene de la carrera de Ciencias de la Comunicación, la tesina de grado del Licenciado Juan Manuel Rodríguez, "Genealogía de *Seinfeld*" (2007), es uno de los pocos trabajos que refiere a un personaje de una serie de televisión, en este caso, a la sitcom estadounidense "*Seinfeld*" (y su protagonista Jerry Seinfeld). Si bien este trabajo no se emparenta con la investigación actual desde el punto de vista de la temática, sí lo hace desde el dispositivo y el formato. También, el trabajo de fin de grado de la licenciada española Sara García García, "El tratamiento del mal en las series televisivas norteamericanas actuales" (2013/2014), en el que investiga los cambios producidos en el personaje protagonista de las series de *Breaking Bad* y *Dexter* respectivamente y la evolución temática histórica de la televisión para entender el sentimiento de empatía generado hacia esos tipos de personajes. Por último, es relevante mencionar el libro de "Breaking Bad and Philosophy" (2012), de David R. Koepsell y Robert Arp, que recopila una serie de ensayos que analizan desde una perspectiva filosófica las decisiones que toma Walter White en la historia.

## Capítulo 2: El “sujeto contemporáneo” y el héroe de la televisión actual

El presente capítulo estará centrado en dos vetas de análisis: la primera se apoyará sobre una serie de conceptos filosóficos que ayudarán a pensar las modalidades de subjetividad contemporánea. La segunda, indagará acerca de cómo esa subjetividad impacta en la creación de los dramas de televisión más recientes y populares. La relación de ambos aspectos permitirá enmarcar la emergencia de un nuevo tipo de héroe en las ficciones en general y en la serie de “Breaking Bad” en particular.

### 2.1 “Modernidad Líquida” y “Posmodernidad”

*“El progreso, en resumen,  
ha dejado de ser un discurso que habla de mejorar la vida de todos  
para convertirse en un discurso de supervivencia personal.”*

Zygmunt Bauman

(En “La cultura en el mundo de la modernidad líquida”).

El concepto “Modernidad” puede entenderse inicialmente como una categoría temporal que rompe con su tradición histórica pasada. Esa ruptura refiere a un cambio ejercido en la sociedad que no tiene precedentes. Los filósofos del Iluminismo percibían a la modernidad como una nueva época en la que la ciencia objetiva, la moral universal, las leyes y las artes funcionarían bajo lógicas propias y autorreguladas con el fin de enriquecer la cotidianeidad de los hombres. Pero, Jürgen Habermas, dirá que la modernidad es “un proyecto inacabado”<sup>2</sup> en el que se adoptó una nueva conciencia histórica. La modernidad, para Habermas, había fracasado en su promesa ilustrada. Fue el inicio de un período de autoconciencia lo que permitió revelar los fracasos de las promesas de progreso, verdad, lo real, la conciencia, los medios y fines, y el sujeto, trayendo como consecuencia un desencantamiento del mundo. En palabras de Hegel, la modernidad “extraviaba al individuo hacia un rumbo vital carente de sentido”<sup>3</sup>. Si bien el mundo teológico había muerto en manos de la conquista de la razón, ésta no se planteaba en términos de una razón

---

<sup>2</sup> Habermas, J., “El discurso filosófico de la modernidad”, Katz Editores, Buenos Aires, 2008, p. 2.

<sup>3</sup> Romero, A., “Desencanto del mundo, irracionalidad ética, y creatividad humana en el pensamiento de Max Weber”, 1998, p. 1.

comunicativa, solidaria, equitativa y justa, sino en una enteramente instrumental, subyugando al hombre a un elemento más de la reproducción del sistema capitalista.

La posmodernidad surgirá entonces como un intento de respuesta a los errores en los que había incurrido la modernidad. Según el filósofo y escritor argentino Nicolás Casullo, la posmodernidad es “un corte cultural profundo, decisivo, terminante: se agotaron las razones de la modernidad, sus capacidades de dar cuenta de la propia historia”<sup>4</sup>. Una historia, por cierto, desordenada, de componentes no estáticos y de un profundo cuestionamiento acerca del tiempo heredado. Habermas dirá que en el período de la posguerra comenzarán a proliferar cuestionamientos acerca de una historia que ha quedado obsoleta para la humanidad. Con ello, se produce la crisis de la razón y la crisis del proyecto de la modernidad, que no solo se presenta como inacabado, sino fallido.

La “modernidad líquida”, que definirá Zygmunt Bauman, ha traído consigo la volatilidad, la incertidumbre y el debilitamiento de los vínculos humanos, configurando los principios de un nuevo dogma:

La ‘disolución de los sólidos’, el rasgo permanente de la modernidad, ha adquirido por lo tanto un nuevo significado, y sobre todo ha sido redirigida hacia un nuevo blanco: uno de los efectos más importantes de ese cambio de dirección ha sido la disolución de las fuerzas que podrían mantener el tema del orden y del sistema dentro de la agenda política<sup>5</sup>.

Desde los inicios del capitalismo pesado o sólido, la fábrica se convirtió en su exponente y el Fordismo<sup>6</sup> en el engranaje del sistema económico por excelencia. Un sitio amurallado y delimitado por estructuras resistentes, en apariencia atemporales, que hasta entonces, parecían adaptarse a las demandas del mercado. Con el tiempo, se pretendió reemplazar a estos sólidos por otros mejores, sin tener en cuenta que dicho reemplazo no conllevaría a la reproducción de un sistema conocido, sino al asentamiento de bases novedosas para la sociedad.

---

<sup>4</sup> Casullo, N., “Itinerarios de la modernidad: Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad”, Eudeba, 1999, p. 102.

<sup>5</sup> Bauman, Z., “Modernidad líquida”, Polity Press y Blackwell Publishers Ltd., Buenos Aires, Argentina, 2000, p. 11.

<sup>6</sup> “El fordismo fue la autoconciencia de la sociedad moderna en su fase “pesada” y “voluminosa”, o “inmóvil”, “arraigada y “sólida”, *Ibíd.*, p. 63.

Los tiempos modernos encontraron a los sólidos premodernos en un estado bastante avanzado de desintegración; y uno de los motivos más poderosos que estimulaba su disolución era el deseo de descubrir o inventar sólidos cuya solidez fuera -por una vez- duradera, una solidez en que la se pudiera confiar y de la que se pudiera depender, volviendo al mundo predecible y controlable<sup>7</sup>.

Toda aquella institución que quisiera preservar la rigidez basada en el dominio del tiempo y del espacio, como sucedía con la organización científica y racional del trabajo de Taylor<sup>8</sup>, encontró su expiración cuando el mismo componente de su superación se convirtió en el detonante del surgimiento de nuevas estructuras desestructuradas. Siguiendo el razonamiento de Bauman, la rigidez fue, contradictoriamente, la condición para la liberación, flexibilización y fluidez de los diferentes aspectos del mercado y de la vida.

En su obra *La corrosión del carácter*, Richard Sennett explica las consecuencias de esa flexibilización y liberalización del mercado laboral con la llegada de lo que él denomina “Nuevo Capitalismo”: “A los trabajadores se les pide un comportamiento ágil; se les pide que estén abiertos al cambio, que asuman un riesgo tras otro, que dependan cada vez menos de los reglamentos y procedimientos formales”<sup>9</sup>. Los individuos ya no se encuentran ante la idea de un trabajo estable y próspero. La incertidumbre y la desconfianza elimina los vestigios de lo que una vez fue el compromiso laboral y personal. Lo que ahora pone de manifiesto el capitalismo flexible que Bauman y Sennett describen -en referencia a la obra de este último- es la “corrosión del carácter” de los individuos frente a los cambios drásticos y radicales que surgen desde sus lugares de trabajo hasta su vida cotidiana.

Esta nueva temporalidad acuñada por los intelectuales como el “fin de la historia”, la “posmodernidad”, la “segunda modernidad” o la “sobremodernidad”<sup>10</sup>, es una expresión referente a una nueva realidad, en donde el poder ya no se define en términos de

---

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 9.

<sup>8</sup> “Los temores de Smith sobre los males de la rutina y la división del trabajo sin el control de los trabajadores (Teoría de los sentimientos morales), pasaron a nuestro siglo en el fenómeno conocido con el nombre de ‘fordismo’ y el ‘taylorismo’. Las grandes fábricas funcionaban en base a lo que Daniel Bell llamaba una ‘racionalidad de ingeniería’, como si fueran una jaula inmensa operando bajo tres principios: la ‘lógica del tamaño’, la ‘lógica del tiempo métrico’, y la ‘lógica de la jerarquía’. El resultado reforzó los entumecedores males de la rutina para el ‘trabajador en la base, que solo se ocupa de los detalles y está apartado de toda decisión o modificación del producto en el que trabaja’”. Sennett, R., “La corrosión del carácter: Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo”, p. 39.

<sup>9</sup> Sennett, R., “La corrosión del carácter”, Editorial Anagrama, Argentina, Abril 2000, p. 9.

<sup>10</sup> Bauman, Z., “Modernidad líquida”, Polity Press y Blackwell Publishers Ltd., Buenos Aires, Argentina, 2000, p. 16.

territorialidad y control (como sería el caso del “Panóptico” de Bentham retomado por Foucault<sup>11</sup>), sino en términos de la disolución de las fuerzas capaces de mantener el orden del sistema. La suma de estos acontecimientos trajo como consecuencia el fin de la comunidad y de la comunión entre las personas y dio inicio a una era llamada “pospanóptica”. Sennett dirá que el nuevo capitalismo produjo un sentimiento de indiferencia entre los individuos, ya que se les había demostrado que eran tan prescindibles y reemplazables como cualquier otro individuo. Si bien el antiguo régimen de la rutina fabril “limitaba la trayectoria de la vida humana”<sup>12</sup>, perdía eficacia al encontrarse con un individuo emancipado de la sociedad y del sistema. La sociedad había dejado de funcionar como poder aglutinante.

La noción de “Emancipación” desarrollada por Bauman, permite entender la ambigüedad del sujeto contemporáneo: la indecisión e incertidumbre que conlleva la libertad de su emancipación, orada la vida de las personas, causándoles malestar y angustia. Dice Bauman: “Si las tropas de la regulación normativa abandonan el campo de batalla de la vida, solo quedan la duda y el miedo”<sup>13</sup>. El debilitamiento de las instituciones reguladoras y su incapacidad de contención, anunciaba la muerte del ser humano como ser social. El individuo deja de responder a un rol determinado por esta y el abandono institucional trae como consecuencia un ser que ha perdido las riendas de su vida. “La desintegración de la trama social y el desmoronamiento de las agencias de acción colectiva suelen señalarse con gran ansiedad y justificarse como ‘efecto colateral’ anticipado de la nueva levedad y fluidez de un poder cada vez más móvil, escurridizo, cambiante, evasivo y fugitivo”<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Según Foucault el “Panóptico es una forma arquitectónica que permite del espíritu sobre el espíritu, una especie de institución que vale tanto para las escuelas como para los hospitales, las prisiones, los reformatorios, los hospicios o las fábricas. (...) la mirada del vigilante podía atravesar toda la celda; en ella no había ningún punto de sombra y, por consiguiente, todo lo que el individuo hacía estaba expuesto a la mirada de un vigilante que observaba a través de las persianas, postigos semicerrados, de tal modo que podía ver todo, sin que nadie, a su vez, pudiera verlo”. (Foucault, M., “La verdad y las formas jurídicas, Cuarta conferencia”, p.43.) Un ‘lugar’ -un punto de mira- desde el cual, para los unos, poder-ver sin ser visto y dentro del cual, para los otros, poder-ser vistos sin ver”. (Foucault, M., “La modernidad como objeto de indagación”, p.7.)

<sup>12</sup> Bauman, Z., “Modernidad Líquida”, Polity Press y Blackwell Publishers Ltd., Buenos Aires, Argentina, 2000, p. 61.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 26.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 19.

La disyuntiva actual se asienta sobre el cuestionamiento acerca de los fines de la vida misma más que de los medios necesarios para llevarla a cabo. Sentencia Bauman: “La pregunta ‘¿qué puedo hacer?’ ha llegado a dominar la acción, minimizando y desplazando la pregunta ‘¿cómo puedo hacer mejor lo que tengo que hacer de todos modos?’”<sup>15</sup>. Cuando la vida no encuentra nada que permanezca, la existencia se vuelve insignificante. Los logros individuales no pueden solidificarse en algo duradero. Existen tantas opciones, alternativas y oportunidades, que el resultado es una sensación de vacuidad y constante dilema acerca de qué curso tomará la vida propia.

Se ha llegado a una instancia en la que ni la esclavitud ni la liberación producen satisfacción, se genera un constante desasosiego en donde no se encuentran responsables más que uno mismo, “(...) la responsabilidad de la condena tampoco corresponde a la sociedad: tanto la redención como la condenación son responsabilidad de cada uno, resultado de lo que cada uno, como agente libre, hace de su propia vida”<sup>16</sup>. El hombre se encuentra ante un mundo sin referentes. Las personalidades e historias de vida constituyen las nuevas autoridades frente a millones de seguidores que buscan orientación y consejos para encontrar algún tipo de seguridad, porque “la sociedad ya no salva”<sup>17</sup>.

## 2.2 “Hipermodernidad” y “Posthumanismo”

El filósofo francés Gilles Lipovetsky define a los últimos veinte años como la “segunda revolución individualista”<sup>18</sup>. Este “proceso de personalización” establece una doble ruptura: la primera con las falsas promesas ilustradas del siglo XVIII y la segunda con el pasado reciente. A este tiempo lo denomina, “*La era del vacío*”, y dice al respecto: “[...] la sociedad posmoderna no tiene ni ídolo ni tabú, ni tan solo imagen gloriosa de sí misma, ningún proyecto movilizador, estamos ya regidos por el vacío, un vacío que no comporta, sin embargo, ni tragedia ni Apocalipsis”<sup>19</sup>. El desencanto frente a la rutina, la apatía hacia la sociedad, el hedonismo como culto a la satisfacción inmediata y el

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 67.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p.70.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 70

<sup>18</sup> Lipovetsky, G., “*La era del vacío*”, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 47.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, pp. 9-10.

narcisismo como preocupación por el “Self”<sup>20</sup>, la introspección y el placer, alineados a la extensión de la frontera del consumo, representan los valores y símbolos de esta nueva era. De allí que Lipovetsky le asignará una nueva terminología a este período y dirá que se trata de una nueva cultura “hipermoderna”. “Híper” en términos de acelerado, excesivo, superior, que se incrusta en la modernidad -pues se trata de una modernidad exacerbada- que a su vez, ejerce una ruptura con su pasado. Es la época del “hipernarcicismo”<sup>21</sup>: “Narciso, al buscar la madurez y la responsabilidad, ha hecho que el temor esté por encima del goce, la angustia por encima de la liberación: enamorado de sí mismo, y aterrorizado por la vida”<sup>22</sup>. Todo sucumbe ante la angustia del presente.

Sloterdijk es uno de los grandes exponentes de lo que dará en llamar el “Posthumanismo”. El posthumanismo configura una nueva corriente del pensamiento que desplaza al hombre de ese centro teológico que se extendió desde la Edad Media hasta la Modernidad. Inaugura una nueva ética del pensamiento del siglo XXI, en donde se reconoce al hombre como un ser intelectual limitado, que no todo lo sabe y que es imperfecto; y por otro lado, que puede convivir en armonía -y no rivalizado- con los beneficios que proveen los avances tecnológicos como parte de su identidad humana. Esta bien puede ser una realidad esperanzadora como temeraria.

Frente al grave error en el que ha incurrido el pensamiento filosófico occidental durante tantos siglos, Sloterdijk considera necesario ejercer una crítica y proponer una nueva perspectiva analítica que ponga de manifiesto al individuo en relación con la sabiduría de la vida cotidiana, sabiendo que deben enfrentarse a la constante incertidumbre

---

<sup>20</sup> “Actualmente -dice- al usar el término ‘narcisismo’, dos conjuntos opuestos parecen fusionados en una sola cosa. Uno se refiere al self (sí mismo) en contraposición al objeto. Otro se refiere al yo (como sistema psíquico) distinguiéndolo de otras subestructuras de la personalidad”. “Historia de los conceptos psicoanalíticos sobre el self”. Recuperado de <https://terapiaonline.co/psicologia-evolutiva/identidad-y-cambio/capitulo-2-yo-y-self-su-delimitacion-conceptual/ii/historia-de-los-conceptos-psicoanaliticos-sobre-el-self/>

<sup>21</sup> “Los individuos hipermodernos están más conscientes de la necesidad de comportamientos responsables, están mejor informados, y más desestructurados, son adultos inestables, más abiertos pero más influenciables, más críticos pero a la vez, más superficiales, más escépticos y por supuesto, menos profundos”. Lipovetsky, G., “Del vacío a la hipermodernidad”, p. 51.

<sup>22</sup> *Ibíd*, p. 51.

que los gobierna. Solo así podrán entender la complejidad y polivalencia del mundo que acontece<sup>23</sup>.

No es culpa ni mérito nuestro que vivamos en una época en que el Apocalipsis del hombre se ha vuelto un suceso cotidiano. No es necesario estar en medio de una tormenta de acero, bajo tortura, en un campo de exterminio, o vivir cerca de tales excesos, para advertir que el espíritu de las situaciones más extremas irrumpe en el proceso más íntimo de la civilización<sup>24</sup>.

Como consecuencia, los individuos se encuentran ante la versión más radicalizada de sí mismos. Adquieren un poder que no mide efectos y que responde a sus motivaciones y voluntades. Dota a los individuos de vida, carácter y libertad, en un mundo que les es indiferente.

### **2.3 Del “sujeto contemporáneo” al héroe contemporáneo**

Las conceptualizaciones filosóficas descritas previamente permiten retomar la temática principal: las características del protagonista en *Breaking Bad*: ¿Cómo se relaciona el contexto histórico y filosófico presentado con la construcción del personaje de Walter White? Es evidente que las ficciones se han nutrido a lo largo del tiempo de las historias de su contemporaneidad, tanto en la época en las que pasaban de boca en boca, como en la actualidad, ya sea en literatura, cine o televisión. Los productos audiovisuales sirven para analizar la historia desde varios aspectos: en primer lugar, son creados y construidos en una época específica, por lo tanto, su producto final no puede escapar a su propio presente; en segundo lugar, muchas veces se transforman en vehículos para contar una historia inspirada en algún suceso en particular (podría ser tanto una guerra como un movimiento artístico, la caída del muro de Berlín o una época de revuelo social); y por último, porque puede que el contenido ideológico propuesto por su autor surja de un contexto particular que lo inspire. Así las cosas, es necesario un análisis de cada producto para poder identificar los elementos contextuales que le brindan un marco de su emergencia. Tal como indican *Ricardo Ibars Fernández e Idoya López Soriano*:

---

<sup>23</sup> Vásquez Rocca, A. “Peter Sloterdijk: El posthumanismo: sus fuentes teológicas y sus medios técnicos”. (2005-2016). Revista Observaciones Filosóficas. Recuperado de <http://www.observacionesfilosoficas.net/posthumanismo.html>

<sup>24</sup> Sloterdijk, P., “El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica”, Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe, Alemania. Traducción para Revista Observaciones Filosóficas Goethe Institut Boston. Antropología, Mayo 2006, p. 2.

El cine puede ser una excelente fuente histórica, una fuente primaria, cuando es un reflejo de las circunstancias que está viviendo una sociedad en un momento determinado, y una fuente secundaria cuando dramatiza o reflexiona sobre hechos que se produjeron en un pasado más o menos lejano<sup>25</sup>.

En el caso de *Breaking Bad*, se pueden hilar algunos vínculos entre la sociedad posmoderna descrita por Bauman, Sennett y Lipovetsky, acerca de la pérdida de centro, en una era del vacío y el desdibujamiento de los límites, y las desmedidas decisiones que toma Walter White desde el primer capítulo de la serie en adelante. Un hombre corriente, soso y dominado, se transforma de un día para el otro en un narcotraficante y asesino. El dilema moral está presente constantemente en *Breaking Bad*, pero Walter, pese a sus dudas y a su ambigüedad, se define siempre para el lado del mal. Su permanente excusa, repetida hasta el hartazgo, “debo proveer para mi familia” ante la inminente muerte que le espera, le sirve de justificación de todos sus actos, por más macabros que estos sean. Walter White es un hombre sin límites, cuya balanza moral solo se inclina para el lado de su conveniencia, sin importar quién se cruce en su camino.

Bauman toma palabras de Alain Touraine para explicar la sociedad fluida y estas parecen encajar al dedillo en la imagen de un protagonista con las características de Walter White:

Ya es tiempo de anunciar la muerte de la definición del ser humano como ser social, definido por su lugar en una sociedad que determina sus acciones y comportamientos. El principio de combinación de la definición estratégica de la acción social no orientada por las normas sociales y la defensa, por parte de todos los actores sociales, de su especificidad cultural y psicológica, puede encontrarse en el individuo, y ya no en las instituciones sociales o los principios universales<sup>26</sup>.

En la medida en que las instituciones sociales no regulen al individuo, las decisiones y conductas ya no se encuentran sujetas a las normas como solía suceder en tiempos más sólidos. La decisión moral de producir metanfetaminas para un hombre que jamás se dedicó a actividades ilegales ya no tiene una contención, un marco regulatorio ni una moral en la que adecuarse, y termina por recaer en el individuo.

---

<sup>25</sup> Fernández Ibars, R. y Soriano López, I., “La historia y el cine”. Recuperado de [http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.htm#5.1.EL\\_CINE\\_COMO\\_REFLEJO\\_DE\\_UNA\\_SOCIEDAD](http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.htm#5.1.EL_CINE_COMO_REFLEJO_DE_UNA_SOCIEDAD)

<sup>26</sup> Bauman, Z., “Modernidad Líquida”, Polity Press y Blackwell Publishers Ltd., Buenos Aires, Argentina, 2000, p. 27.

## 2.4 Walter White y el sujeto contemporáneo

Se parte de la idea de que actualmente se vive una etapa de incertidumbre generalizada, de pérdida de referencias, de relaciones volátiles, efímeras, poco confiables. Se produce un descreimiento generalizado de parte del sujeto hacia las instituciones y estas últimas han dejado de funcionar como rectoras de sus vidas. En palabras de Bauman:

Los teóricos franceses hablan de *précarité*, los alemanes de *Unsicherheit* y *Risikogesellschaft*, los italianos de *incertezza*, y los ingleses de *insecurity* –pero todos ellos están considerando el mismo aspecto de la actual encrucijada humana, que se vive de diferentes maneras y que toma diferentes nombres en todo el planeta, pero de modo especialmente desconcertante y deprimente en las regiones más desarrolladas y ricas del globo, justamente por tratarse de algo nuevo, sin precedentes-. El fenómeno que todos estos conceptos intentan aprehender y articular es la experiencia combinada de inseguridad (de nuestra posición, de nuestros derechos y medios de subsistencia), de incertidumbre (de nuestra continuidad y futura estabilidad) y de desprotección (del propio cuerpo, del propio ser y sus extensiones: posesiones, vecindario, comunidad)<sup>27</sup>.

Se vuelve primordial en este punto el aporte de Richard Sennett, quien detalla en su obra “La corrosión del carácter” la manera en que la flexibilización laboral del capitalismo y su manera permanente de deshacer las rutinas, dan por tierra algunas de las certezas a las que estaba acostumbrado el ser humano. Ya no es tan común que los empleados trabajen toda su vida en el mismo lugar, deben cambiar, evitar lo estático, evolucionar, abandonar la rutina y aprehender lo nuevo. La situación de constante movilidad laboral actual, frente a carreras o puestos de trabajo más permanentes de otros tiempos, fuerzan a las personas a procesos de adaptación y cambio mucho más agresivos. “Hoy la sociedad busca vías para acabar con los males de la rutina creando instituciones más flexibles. No obstante, las prácticas de la flexibilidad se centran principalmente en las fuerzas que doblegan a la gente”<sup>28</sup>.

El mundo laboral detallado por Sennett aporta un cimbronazo más a la estabilidad de otros tiempos, a lo que Bauman llamaba mundo sólido. Este fue reemplazado por uno “líquido”, en donde los seres humanos no tienen un destino claro hacia dónde moverse. Bauman cree que todas las instituciones de la etapa sólida anterior se han vuelto líquidas, desde los Estados hasta las familias, pasando por los partidos políticos, las empresas, los

---

<sup>27</sup> Bauman, Z., “Modernidad líquida”, Polity Press y Blackwell Publishers Ltd., Buenos Aires, Argentina, 2000, p. 170.

<sup>28</sup> Sennett, R., “La corrosión del carácter: Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo”, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 47.

puestos de trabajo que antes nos daban seguridad y que ahora no dan ninguna garantía de permanencia. Según este autor:

La disolución de los sólidos condujo a una progresiva emancipación de la economía de sus tradicionales ataduras políticas, éticas y culturales. Sedimentó un nuevo orden, definido primariamente en términos económicos. Ese nuevo orden debía ser más “sólido” que los órdenes que reemplazaba, porque -a diferencia de ellos-, era inmune a los embates de cualquier acción que no fuera económica. Casi todos los poderes políticos o morales capaces de trastocar o reformar ese nuevo orden habían sido destruidos o incapacitados, por debilidad, para esa tarea. Y no porque el orden económico, una vez establecido, hubiera colonizado, reeducado y convertido a su gusto el resto de la vida social, sino porque ese orden llegó a dominar la totalidad de la vida humana, volviendo irrelevante e inefectivo todo aspecto de la vida que no contribuyera a su incesante y continua reproducción<sup>29</sup>.

Walter White se encuentra parcialmente en este estado de incertidumbre al comenzar la serie. Se lo ve exhausto, abatido, con dos empleos que no le alcanzan para una vida que le ha resultado dificultosa, dada la discapacidad de su hijo y el embarazo de su esposa. Cumple 50 años apenas iniciada la serie y se lo puede ver en esa situación de inseguridad, de incomodidad, de desamparo en la que se podría encontrar cualquiera, con las dificultades clásicas para pagar las cuentas y llegar a fin de mes.

El diagnóstico de cáncer terminal funciona en Walter White como un catalizador, un disparador de su transformación que deriva de la situación desalentadora en la que ya vivía. Ante un sistema que de antemano le ofrecía pocas garantías, la enfermedad lo pone contra la pared: su familia no podrá subsistir sin un padre que les brinde el sustento. Es aquí donde la serie esboza también una crítica hacia el bastardeado “sueño americano”. Se evidencia la imposibilidad de que los ciudadanos cumplan con la fantasía de realización que se veía propuesta antaño a todos los estadounidenses. La determinación y voluntad ya no son suficientes para que cualquier habitante del país logre progresar: la tierra de las oportunidades, la libertad y la igualdad se ve menos probable, mucho más falible. El panorama que se muestra en la serie se parece más a un “sálvese quien pueda” que al mundo de posibilidades infinitas y variadas que planteó en los años 1930 James Truslow Adams<sup>30</sup>. Walter, un hombre brillante, pero que no logra explotar sus habilidades, recibe un

---

<sup>29</sup> Bauman, Z., “Modernidad líquida”, Polity Press y Blackwell Publishers Ltd., Buenos Aires, Argentina, 2000, p. 10.

<sup>30</sup> Historiador estadounidense que acuñó el término “sueño americano” en su libro “The Epic of America” de 1931.

presagio de muerte segura y se siente empujado a actuar, se lanza al vacío en una apuesta alejada de su mundo: una nueva vida como cocinero de metanfetaminas.

Sin embargo, se podría argumentar que la inseguridad e incertidumbre sobre el mundo y una situación extrema no son elementos suficientes como para transformar un hombre corriente en un traficante, primero, y en un despiadado asesino, como consecuencia. El condimento extra presente en Walter White, que termina por encender la mecha de su nueva identidad, es la certeza de su propia inteligencia y la incapacidad de haberla aprovechado como correspondía. White es un químico excelente, un hombre de una inteligencia superior, aunque pase sus mañanas soportando las burlas de sus alumnos y sus tardes claudicando ante los gritos de su grosero jefe en un lavadero de autos. El fracaso en su realización personal y su orgullo ciego son ingredientes necesarios que terminaron de empujarlo a tomar la drástica decisión.

El aporte de Lipovetzky se vuelve fundamental: plantea que los individuos experimentan una suerte de “proceso de personalización” en donde los valores individuales tienden más hacia la preocupación por uno mismo y la producción del placer, en donde el deseo se exagera y la austeridad se minimiza, la represión disminuye y la aceptación crece, y las elecciones se vuelven más privadas. Este autor no cree que hayamos llegado a un punto de carencia total de sentido, sino que el valor fundamental, indiscutido, es el derecho a realizarse del individuo. Como señala Jost:

Su actividad [la de Walter White, producir metanfetaminas] se presenta como una revancha de una primera incursión en el mundo capitalista de la que no supo sacar provecho [su antigua sociedad en Grey Matter, que abandonó y se transformó en una empresa millonaria] La producción de droga es, ante todo, una conquista de poder simbólico.

[...] Por donde sea que se la mire, esta sed de ascenso social por todos los medios -ya sea mediante el terror que provoca o mediante el dinero que acumula- es en primer lugar la revancha de un discreto profesor de colegio que lamenta no haber sabido ser, en el momento justo, el *self-made man* en el que sus condiscípulos lograron convertirse<sup>31</sup>.

Según Bauman, los tiempos que corren obligan a abandonar a la sociedad y ocuparse cada uno de sí mismo. “No mires hacia arriba ni hacia abajo, mira adentro tuyo, donde se supone que residen tu astucia, tu voluntad y tu poder, que son todas las herramientas que necesitarás para progresar en la vida”, señala en su libro, en una especie

---

<sup>31</sup> Jost, F., “Los nuevos malos”, Librería, Buenos Aires, 2015, p. 73.

de inversión macabra y maniquea del sueño americano desplazado, y pareciera que Walter White lo estuviera escuchando con atención. Bauman prosigue:

Ya no hay grandes líderes que te digan qué hacer, liberándote así de la responsabilidad de las consecuencias de tus actos; en el mundo de los individuos, solo hay otros individuos de quienes puedes tomar el ejemplo de cómo moverte en los asuntos de tu vida, cargando con toda la responsabilidad de haber confiado en ese ejemplo y no en otro<sup>32</sup>.

Esta idea de la realización personal a toda costa vuelve a encadenarse con el protagonista de *Breaking Bad*. El profesor de química devenido en productor de metanfetaminas justifica sus actos hasta el cansancio con la misma frase: “debo proveer para mi familia”. La situación de desamparo futuro le sirve de excusa, argumento y trampolín para adentrarse en el mundo criminal. Walter es un hombre que se preocupa por su esposa e hijos y lo demuestra repetidas veces a lo largo del relato, por eso el espectador no tiene problemas en creerle cuando exterioriza que todo lo que hace, lo hace por ellos. Sin embargo, con el discurrir de los capítulos, el público descubre la mentira.

En el episodio “4 days out” (2x09), Walter recibe una aparente buena noticia: el cáncer que le aquejaba desde el comienzo de la historia estaba en remisión. Contra todos los pronósticos, la reacción de Walter no es positiva: se indigna, se enfurece y deja al descubierto su verdadera intencionalidad. Sin cáncer, White no tiene excusas para continuar con su negocio y se ve obligado a abandonarlo. Tras algunos días de inactividad, cede ante la tentación de volver al ruedo, ya que finalmente se comprende que el dinero y la familia eran meras excusas y su única ambición era su propia realización personal. Esta situación vuelve a quedar clara en el capítulo final de la serie “Felina” (5x16), en donde el héroe más monstruoso de todos se evidencia con un fulgor particular. Un Walter al borde del abismo busca a su esposa y le confiesa: “Nunca fue por ustedes. Lo hice por mí, porque me gustaba. Era bueno en ello”. White no se redime, solo busca tranquilizar los corazones de sus seres queridos y restablecer su postura de poder, esclarecer su avasallante orgullo. Lejos de mostrarlo como un hombre arrepentido, en busca de una expiación, la escena de la confesión termina de confirmar lo que todo espectador ya sospechaba: que Walter White,

---

<sup>32</sup> Bauman, Z., “Modernidad líquida”, Polity Press y Blackwell Publishers Ltd., Buenos Aires, Argentina, 2000, p. 35.

ese amado monstruo, es el héroe más macabro que haya existido en la historia de la televisión, ese que se odia amar y se ama odiar.

Realización incompleta, necesidad de dinero fácil, riesgo, adrenalina y escasez de una brújula moral que haga contrapeso. Mentiras, justificaciones, negaciones y una ambición siempre creciente. Las siguientes palabras de Bauman también podrían ilustrar algunas de las actitudes de Walter White:

[...] en los umbrales de la era moderna fuimos emancipados de nuestra fe en el acto de la creación, en la revelación y en la condenación eterna. Una vez eliminadas esas creencias, los humanos nos encontramos “a nuestra merced” -lo que significa que ya no hubo otros límites para el progreso y el automejoramiento que los impuestos por la calidad de nuestros talentos heredados o adquiridos: recursos, temple, voluntad y determinación-. Y todo aquello que fue hecho por el hombre, el hombre lo puede deshacer. Ser moderno terminó significando, como en la actualidad, ser incapaz de detenerse y menos aún de quedarse quieto. Nos movemos y estamos obligados a movernos, pero no tanto por la “postergación de la gratificación”, como sugería Max Weber, sino porque no existe posibilidad alguna de encontrar gratificación: el horizonte de la gratificación, la línea de llegada en que el esfuerzo cesa y adviene el momento del reconfortante descanso después de una labor cumplida, se aleja más rápido que el más veloz de los corredores. La completud siempre es futura, y los logros pierden su atractivo y su poder gratificador en el mismo instante de su obtención, si no antes. Ser moderno significa estar eternamente un paso delante de uno mismo, en estado de constante transgresión (en palabras de Friedrich Nietzsche, no se puede ser Mensch - hombre- sin ser; o al menos esforzarse por ser, Übermensch -superhombre-); también significa tener una identidad que solo existe en tanto proyecto inacabado<sup>33</sup>.

Por último, nuevamente Bauman sirve para encadenar el periplo de Walter White desde su primera etapa como narcotraficante incipiente hasta su culminación ulterior, su búsqueda de forjar un imperio:

Todo recae ahora sobre el individuo. Solo a él le corresponde descubrir qué es capaz de hacer, ampliar esa capacidad al máximo y elegir los fines a los cuales aplicar esa capacidad -o sea, aquellos que le produzcan la mayor satisfacción-. [...] Vivir en un mundo lleno de oportunidades -cada una más seductora que la anterior, que “compensa por la anterior y da pie a pasar a la siguiente”- es una experiencia estimulante. En un mundo así, no hay casi nada predeterminado, y menos aún irrevocable. Pocas derrotas son definitivas, pocos contratiempos son irreversibles y pocas victorias son esenciales<sup>34</sup>.

Ese peso del sueño americano incumplido, esa necesidad de proveer para su familia, aquel anhelo de realización incompleta y ese despojo paulatino de barreras morales que lo

---

<sup>33</sup> Bauman, Z., “Modernidad líquida”, Polity Press y Blackwell Publishers Ltd., Buenos Aires, Argentina, 2000, p. 34.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p. 68.

restringan terminó convirtiendo a Mr. Chips en Scarface, en un viaje tan tumultuoso y extremo como verosímil, por estar enmarcado en un contexto histórico en el que los actos desesperados, por macabros y retorcidos que parezcan, no aparecen tan alejados de la realidad como se podría suponer.

## 2.5 La caída del sueño americano

No lejos de esta idea está la relación entre la trama de *Breaking Bad* y el colapso del sueño americano. El principal disparador de la desesperación de Walter White es saber que ante el diagnóstico de cáncer y su inminente muerte no solo no podrá afrontar los gastos médicos, sino que, al morir, dejará a una familia desamparada. El sistema -sobre todo el sanitario- lo abandonó a él, dado que no puede acceder a un tratamiento por sus propios medios y no podrá hacer más que dejar a su esposa e hijo en una situación de desprotección total. En ese sentido, Jeffrey Stephenson pone a la serie como una imagen de este abandono:

Breaking Bad es un ejemplo de cómo el capitalismo exacerbado puede llegar a corromper a los ciudadanos, inmersos en una sociedad frustrada, ante la imposibilidad de alcanzar el codiciado sueño americano. Expresión máxima de la posibilidad de alcanzar el éxito individual sin mayores restricciones que las que se pueda imponer cada uno, este ideal ha pasado a formar parte de los mitos de la sociedad de Estados Unidos, apuntando, como tal, a las esperanzas y anhelos más profundos de los hombres, a su búsqueda de identidad y a su necesidad de otorgar sentido al mundo.<sup>35</sup>

El semiótico François Jost opina de la misma forma cuando remarca que los nuevos malos de los que habla en su libro, incluyendo a Walter White, cuestionan el sueño americano: “El mal que encierran es también síntoma de una pérdida de confianza en ese sueño que los Estados Unidos de hoy han erosionado”<sup>36</sup>.

Jost habla de los nuevos malos en plural porque *Breaking Bad* no es la única serie que cuenta con protagonistas de moral ambigua. Ese cambio en el contexto histórico y sociológico parece hacerse presente en otras ficciones de la actualidad y eso se evidencia en la fuerte tendencia a la aparición de este tipo de personajes en la ficción televisiva estadounidense de los últimos años. Por solo mencionar algunos: *Gregory House* (*House*

---

<sup>35</sup> Stephenson, Jeffrey E., “Walter White’s American Vice”, en David Koepsell y Robert Arp (eds.), “*Breaking Bad and philosophy, Badder Living through Chemistry*”, Chicago, Open Court, 2012, p. 211.

<sup>36</sup> Jost, F., “Los nuevos malos”, Librería, Buenos Aires, 2015, p. 11..

M.D.), Rick Grimes (*The Walking Dead*), Dexter Morgan (*Dexter*) o Francis Underwood (*House of Cards*), son parte de esta camada de protagonistas cuya conducta dista de ser la de los héroes de antaño. El espectro es amplio y cada uno de ellos cuenta con un puntaje diferente en su índice de moralidad. House es cínico, pero suele salvar más vidas de las que pone en peligro. Grimes intenta a duras penas establecer un nuevo código de vida dentro del caos permanente del holocausto zombi. Dexter es un asesino, pero solo mata a personas que lo merecen, según un reglamento propio, pero seguido a rajatabla. Frank Underwood y Walter White parecen ser los más extremos dentro de este combo, los más capaces de guiarse solo por sus propias ambiciones, sin importarles demasiado qué otra cosa esté en juego. Desbordados, sin control, sin límites, inmersos en una sociedad que no los puede detener ni contener, apenas si los puede regañar ante las evidencias de los hechos, estos nuevos protagonistas se erigen como los reyes de la televisión actual, y conforman una categoría diferente, un nuevo tipo de héroe.

## **2.6 Internet, streaming, nuevos espectadores y “el fenómeno Netflix”**

Hay otro tipo de contexto a tener en cuenta a la hora de abordar el análisis: el televisivo. En los últimos años se produjeron una serie de transformaciones referidas a los tipos de consumo televisivo y a los modos de producción y distribución, que permiten que se dé una mayor libertad creativa, una amplia independencia para los realizadores y una originalidad inusitada en los productos. Todo esto se debe, en parte, al surgimiento de un nuevo tipo de formato televisivo, el de la transmisión a través de Internet, que allana el terreno para una mayor libertad a la hora de crear contenidos televisivos. El “fenómeno Netflix” -nombre con el que nos referiremos a este nuevo tipo de expectación, vía Internet- implica que los programas ya no están supeditados a los vaivenes que puedan tener los canales de televisión a la hora de contratarlos. Una serie como *Breaking Bad*, con tintes de violencia y de una temática por demás audaz, no tuvo un acceso fácil a la televisión de aire pese al notable éxito de rating que alcanzó en sus últimos episodios. No solo estuvo a punto de ser cancelada al final de la primera temporada y sufrió las consecuencias de un famoso paro de guionistas en la industria en su primer año de emisión, sino que muchas cadenas rechazaron el producto por no considerarlo viable dentro de los contenidos de su programación. Jost también lo deja en claro al indicar: “Si los grandes canales franceses se

negaron a comprar la comedia *Weeds*<sup>37</sup> porque mostraba un tema ‘bastante impactante’ en Francia, ¿qué decir de *Breaking Bad*, que solo fue difundida en Arte u Orange Ciné Max?<sup>38</sup>.

Como si esto fuera poco, fue precisamente gracias a Netflix que *Breaking Bad* pudo aumentar su base de seguidores, que había sido escasa durante las primeras emisiones en la cadena de cable estadounidense AMC. El incremento en los números de audiencia podría considerarse por sí mismo un tema de estudio dentro de *Breaking Bad*: pasó de un promedio de 1,23 millones de espectadores en la primera temporada, a una media de 4,32 millones en la última temporada, con un impresionante pico de 10,28 millones en el capítulo final<sup>39</sup>.

La posibilidad de que los espectadores tardíos pudieran acudir a Netflix para ponerse al tanto de la serie -cada vez más recomendada- generó un crecimiento exponencial en el número de seguidores, que terminó explotando en AMC en el episodio definitivo. Los cambios en los modos de ver también se pueden analizar en este sentido, dado que el “fenómeno Netflix” comprende lo que se conoce como “binge watching” (literalmente, “darse una comilona” como espectador), que no es otra cosa que pasar horas mirando capítulo tras capítulo de una serie, situación solo posible si el espectador no tiene que depender de que la cadena televisiva lo ponga al aire. Es pertinente mencionar que esto que denominamos “fenómeno Netflix” bien comprende modos de ver como a través de las páginas ilegales de streaming<sup>40</sup> o las descargas de capítulos a través de Internet, otro parámetro en el que la serie batió récords<sup>41</sup>.

Tanto este contexto televisivo -que se ha llegado a llamar Tercera edad de oro de la televisión- como el histórico y filosófico mencionado anteriormente, propician un nuevo

---

<sup>37</sup> La serie estadounidense *Weeds*, creada por Jenji Kohan y emitida por Showtime, cuenta en tono de comedia la historia de una reciente viuda que decide vender marihuana en el barrio privado en donde vive para solventar sus elevados gastos.

<sup>38</sup> Jost, F., “Los nuevos malos”, Librería, Buenos Aires, 2015, p. 53.

<sup>39</sup> “*Breaking Bad*”. (1 de Octubre 2016). Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/Breaking\\_Bad#Episodes](https://en.wikipedia.org/wiki/Breaking_Bad#Episodes)

<sup>40</sup> El fenómeno de la descarga directa de capítulos y de streaming ilegal se hizo particularmente famoso con las páginas de descargas de torrents, primero, y con Cuevana ([www.cuevana.tv](http://www.cuevana.tv)) más tarde. En particular, esta serie contó con sitios dedicado en la Web, que subía a pocas horas de estrenados en la televisión estadounidense, los capítulos completos y subtítulos: [verbreakingbadonline.com](http://verbreakingbadonline.com) y [miratuserie.com/breakingbad](http://miratuserie.com/breakingbad) aún alojan todos los capítulos de la serie para ver de forma gratuita.

<sup>41</sup> “*Game of Thrones* most pirated TV-Show of 2012”. (23 de Diciembre 2012). Recuperado de <https://torrentfreak.com/game-of-thrones-most-pirated-tv-show-of-2012-121223/>

tipo de espectador, que se ve transformado por este nuevo orden social y, por lo tanto, busca en el ocio una representación más actual. Por otra parte, a medida que el contenido se vuelve más exigente y demanda mayor atención, debe mantenerse cada vez más pendiente de lo que ve para no perder detalle al programa. Las series de hoy en día se vuelven menos banales y más de culto, estableciendo un nuevo contrato de lectura con el espectador.

Estos dos aspectos descriptos sobre la realidad contextual parecen facilitar la existencia de nuevos tipos de personajes protagónicos, con Walter White como su exponente más acabado. Así como el mundo ya no es como era hace cien o cincuenta años atrás, la televisión tampoco se mantuvo inmóvil, y sus personajes principales, aquellos que llevan adelante las historias, han cambiado correspondientemente.

### **Capítulo 3: La evolución de la TV como medio: “Paleo”, “Neo” e “Hipertelevisión” y edades de oro de la TV**

Como se mencionó en el capítulo previo, la televisión experimentó cambios drásticos a lo largo de su historia y es pertinente abordar esta evolución de modo de lograr una comprensión más profunda acerca de las circunstancias que nos llevan a hablar de un nuevo tipo de héroe, un nuevo tipo de espectador y cómo intervienen estos componentes en lo que se ha dado en llamar una tercera edad de oro de la televisión.

#### **3.1 Paleotelevisión**

En el capítulo “La transparencia perdida” de su libro “La estrategia de la ilusión”, de 1983, Umberto Eco plantea dos instancias de la televisión. La primera, ya desaparecida, llamada “paleotelevisión” y la que en su momento estaba vigente, la “neotelevisión”. El autor italiano fue quien creó estos conceptos para analizar a fondo las modificaciones que se producían en el momento en que publicó su libro. Sus ideas fueron retomadas por gran cantidad de estudiosos de la televisión y medios, entre los cuales podemos mencionar a Francesco Casetti, Roger Odin, Mario Carlón, Carlos Scolari, Eliseo Verón. Es oportuno contemplar las distintas etapas que atravesó la televisión como medio para apreciar las características actuales, aquellas que aportan elementos para comprender la construcción de personajes distintos a los del pasado.

La paleotelevisión nació dentro de una ideología de servicio público en Europa con un sentido unidireccional. En ella existía una clara separación de públicos y edades. La construcción enunciativa de la paleotelevisión era transparente, establecía un contrato didáctico, paternal, pedagógico y jerárquico para con su audiencia y tenía como fin la educación e información del espectador. Se dirigía a un público masivo representado por las familias que se reunían alrededor del televisor, y la situación de expectación era entendida como un momento de comunión y congregación. A su vez, dirigía sus contenidos con géneros muy bien delimitados: ficción, entretenimiento, deporte y programas culturales no se mezclaban entre sí. Con una grilla de programación bien discriminada, hermética e

inflexible buscaba convocar a una audiencia determinada y generar un contrato de lectura específico de cada programa con su receptor.

Una de sus características más relevantes era el ocultamiento del propio mecanismo de emisión: las cámaras y los micrófonos no podían mostrarse en pantalla llegando a considerarse causal de despido para el responsable del error. La televisión se presentaba como realidad, como transparente, y el artificio debía permanecer siempre en las sombras. La principal preocupación de la paleotelevisión era que el medio no se mostrara como tal.

### **3.2 Neotelevisión**

Umberto Eco afirmaba en “TV: La transparencia perdida” que la paleotelevisión había quedado atrás, superada por un nuevo tipo de medio que llama neotelevisión. Su principal característica, tal como señala el autor italiano, es que “la neo TV cada vez habla menos (...) del mundo exterior, habla de sí misma y del contacto que está estableciendo con el público”<sup>42</sup>.

La neotelevisión coincide con un hecho trascendental: el surgimiento de las cadenas privadas que comienzan a competir con los canales públicos. Las funciones (informativa, educativa) de su predecesora se eliminan por completo y son reemplazadas por la interactividad y proximidad con el público. Pasa a ocuparse menos del referente, y cada vez habla más de sí misma. En cambio, habla menos del mundo exterior y le da primacía al contacto que establece con el espectador a quien interpela permanentemente. La televisión busca la participación del televidente que la está viendo mediante el llamado telefónico y se pierde así la función jerárquica de la etapa anterior: ya no es tan marcado el rol de “los que saben” (desde la TV) y “los que esperan la comunicación de los que saben”<sup>43</sup> (los espectadores), sino que son los propios televidentes los que pueden aportar el conocimiento en un programa en vivo. En esta etapa predominan los talk-shows, los juegos, los “ómnibus” que durante horas mezclan varios tipos de géneros. Como indica Carlos Scolari: “La neotelevisión arrasa con la oposición entre información (realidad) y entretenimiento

---

<sup>42</sup> Eco, U., “TV: La transparencia perdida”, Barcelona, Lumen, 1983-1986, pp. 200-201.

<sup>43</sup> Carlón, M. y Scolari, C., “El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate”, Buenos Aires, Crujía ediciones, 2009, p. 233.

(ficción), y anula las diferencias culturales hasta sumergir al espectador en un flujo televisivo que lo acompaña a lo largo de la jornada”<sup>44</sup>.

La neotelevisión se presenta como productora y modificadora de realidad, y no tanto como reproductora de realidad, como la “ventana al mundo” que proponía la paleo TV. Incluso en los acontecimientos en directo existe una preproducción y una puesta en escena preparada a tales fines. Eco explica hasta qué punto llega esta planificación describiendo un detalle de la transmisión de la boda real del príncipe Carlos: “(...) quién vio la televisión puede observar que el estiércol equino no era oscuro y desigual sino que aparecía siempre y por doquier de un color también pastel (...) para armonizar con los suaves colores femeninos”<sup>45</sup>.

La era neotelevisiva tiene una necesidad por mostrarlo todo, incluso su artificio. Es la que se encarga de enunciar un mensaje y transmitirlo como verdad. De allí que es generadora de noticias. La grilla se desdibuja, se vuelve permeable, y los géneros se licuan con ella, se vuelven mixtos. Y con ello, como dice Mario Carlón, “se pierde la interpelación de cada programa a un destinatario claramente delimitado para dirigirse genéricamente a ‘la familia’”. Predomina el insert por todas partes: la pantalla se llena de mensajes, avisos de los próximos programas, resultados deportivos, noticias breves, información sobre lo que se está viendo, etc.

### **3.3 Hipertelevisión**

La etapa superadora de la neotelevisión continúa analizándose al día de hoy, dado que los cambios ligados a las nuevas tecnologías son tan vertiginosos y consecutivos que no permiten que el objeto se mantenga lo suficientemente estático como para alcanzar un consenso extendido sobre su estado. Algunos autores, como Alejandro Piscitelli, Ignacio Ramonet y Jean-Louis Missika coinciden en el término “post-televisión”. Mario Carlón, por su parte, prefiere el de “metatelevisión”. A los fines de esta investigación, resulta adecuado el abordaje de Carlos Scolari, que da en llamar a esta nueva etapa

---

<sup>44</sup> Carlón, M. y Scolari, C., “El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate”, Buenos Aires, Crujía ediciones, 2009, p. 194.

<sup>45</sup> Eco, U., “TV: La transparencia perdida”, Barcelona, Lumen, 1983-1986, p. 78.

“hipertelevisión”. Su desarrollo, más actual y abarcativo que los de sus colegas, lo vuelve más acorde a los fines del trabajo de investigación.

Scolari retoma la visión de Verón sobre la muerte de la televisión y desarrolla el análisis de lo que él bautizó como “hipertelevisión”. Dada la constante evolución del medio, las características elementales que componían la neotelevisión se ven excedidas y se volvió necesario acuñar un nuevo término para dar cuenta de los cambios que le corresponden a lo que ampliamente se comprende como una nueva era. Fenómenos televisivos como el reality show o el docu-drama no parecían entrar cómodamente en la categoría de neo TV y dieron origen a nuevas conceptualizaciones. Principalmente los cambios tecnológicos, el cambio físico de los televisores y las posibilidades de transmisión en alta definición, pero más que nada la cada vez más amplia gama de innovaciones que permiten cambiar los modos de ver (más personalizados, menos rígidos y más intercambiables, flexibles, móviles) son los principales motores de la evolución. Los dispositivos de grabado y almacenaje, como TiVO o similares, y las nuevas formas de transmisión vía Internet, son los puntales que invitan a pensar en la crisis del modelo de broadcasting y de la posible desaparición de la televisión como medio de difusión de masas, como propone Eliseo Verón en varios de sus escritos.

Scolari propone entonces no tomar a la hipertelevisión como una nueva etapa, superadora de la neo TV, sino considerarlo un concepto que explica la nueva configuración del medio televisivo, que pudo haber llegado a su fin como medio, pero no como lenguaje ni como dispositivo<sup>46</sup>.

Algunas de las características fundamentales que señala Scolari<sup>47</sup> sobre la hipertelevisión sirven para relacionarlo con lo que otros estudiosos del medio consideran “la era del drama” o la “tercera edad de oro de la TV”.

- 1) *Multiplicación de programas narrativos*: las series actuales no están tan enfocadas en un personaje principal, sino que abren el juego a un amplio abanico de personajes secundarios que permanecen ligados a la trama a lo largo del tiempo y cuentan con una gran participación en cada capítulo. Mad Men,

---

<sup>46</sup> Scolari, C., y Carlón, M., “El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate”, Buenos Aires, Crujía ediciones, 2009, p.199.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, pp. 199-201.

Breaking Bad, ER y Desperate Housewives son buenos ejemplos del valor que se les da a los personajes secundarios al día de hoy.

- 2) *Narraciones en tiempo real*: la experimentación narrativa busca muchas veces el efecto de “tiempo real”: la idea completa de la serie 24 (cuya temporada transcurría en un total de 24 horas y cada capítulo era una hora de ese total) e incontables producciones que al menos en un capítulo de sus programas han jugueteado con este modo de narrar, dan cuenta de este detalle.
- 3) *Relatos no secuenciales*: el uso de flashbacks y flashforwards se ha extendido mucho en las ficciones de televisión, llegando, según Scolari, a niveles exagerados. Este tipo de narraciones resulta incomprensible para los espectadores de la era paleotelevisiva.
- 4) *Expansión narrativa*: las narraciones transmediáticas son una de las características principales de la hipertelevisión: relatos interconectados, relacionados más allá de sus formatos, dispositivos y soportes, que incluyen los spin-offs (contenidos derivados de una historia original que fundan su propio programa), webisodes o mobisodes (minicapítulos que amplían el relato original, para ser vistos vía Web o en smartphones), videojuegos, páginas Web complementarias, contenido hecho por fans, wikis, etc. La narración se conforma de manera macro y se va completando con microrelatos complementarios que capilarmente alcanzan todos los resquicios posibles. Breaking Bad, por su parte, puede utilizarse de ejemplo dentro del concepto de hipertelevisión: contó tanto con mini episodios hechos para ver por Internet, páginas Web surgidas de la ficción a la vida real ([www.savewalterwhite.com](http://www.savewalterwhite.com)), y su propio y exitoso spin-off, a partir de uno de sus personajes secundarios más entretenidos, el abogado Saul Goodman (Better Call Saul, producida por Netflix en 2015 y que lleva ya dos temporadas).

Aunque el propio Scolari remarque que este punteo no es definitivo, dado el permanente y actual desarrollo de la cuestión, su descripción satisface largamente a los fines de contextualizar el momento televisivo que enmarca la serie-objeto.

### 3.4 Otro enfoque: Las edades de oro de la televisión

La opinión generalizada entre críticos, estudiosos y analistas de los medios es que actualmente estamos viviendo la tercera edad de oro de la televisión. De la mano de Robert J. Thompson y su fundacional libro de 1996 “La segunda edad de oro de la televisión: de Hill Street Blues a ER: Emergencias” que ha sido referencia absoluta para este tipo de acercamiento a las producciones dramáticas en televisión, se contempla que existen ya dos etapas doradas, una en el momento incipiente del dispositivo y la segunda a mediados de los años ochenta.

El enfoque de las edades de oro se diferencia del descrito en la primera parte de este capítulo, principalmente en que abarca un género específico dentro de la televisión: el drama de ficción. La característica definitoria de las edades de oro es exclusivamente la calidad de los productos -por eso es que también se la llama “Quality TV”-, que, como se verá más adelante en profundidad, se mide desde diferentes parámetros.

Así como no hay un consenso absoluto en las terminologías señaladas en el apartado anterior, no existe unanimidad en la consideración de lo que fueron las etapas doradas de la televisión. Sin embargo, siguiendo al famoso teórico de la televisión Robert J. Thompson, se puede hablar de la existencia de dos etapas doradas, una alrededor de la década de los años cincuenta y otra en la década del ochenta, además de la que, según la opinión de los estudiosos de la actualidad, se inició en los últimos años y se extiende hasta hoy. Cada una de estas etapas, con características específicas de producción, distribución, profundidad temática y narrativa, coinciden en un punto en común: ofrecer productos innovadores, de alta calidad, que rompen con lo convencional, que se destacan entre lo esperable en su época. En palabras de Thompson, brindan algo que “no parece televisión”<sup>48</sup>.

Conocer más a fondo las características de estas tres etapas permitirá comprender mejor el surgimiento de un tipo de héroe nuevo, distinto a los de las ficciones de otros tiempos, y analizar los motivos que facilitan esta novedad. Para este apartado se acudirá a

---

<sup>48</sup> Thompson, J. R., “La segunda edad de oro de la televisión: de Hill Street Blues a ER: Emergencias”, Continuum, Nueva York, 1996, pp.13-16.

los aportes de autores como Robert J. Thompson<sup>49</sup>, Concepción Cascajosa Virino<sup>50</sup> y Alberto Nahum García Martínez<sup>51</sup>.

### 3.4.1 Primera edad de oro de la TV

Hablar de la primera edad dorada de la televisión estadounidense es hablar del período original de la televisión, la etapa entre mediados de los años 40 y finales de los 50. Según Cascajosa Virino, fue la época de excelencia del drama antológico, filmado en directo en Nueva York y realizado por profesionales del teatro. Aprovechando una audiencia particular, no muy amplia, conformada por personas de alto nivel social, cultural y económico -la élite capaz de pagar un televisor-, se apelaba a una temática polémica, controversial, arriesgada y realista (el divorcio, el racismo, la violencia, el alcoholismo, por ejemplo). También solían recrearse obras clásicas o éxitos de la época y, cuando los críticos coincidían en elogiarla, volvían a realizarlas para su audiencia. Algunos de estos programas fueron Kraft Television Theatre (NBC: 1947-1958), The Chevrolet Tele-Theatre (NBC: 1948-1950), Studio One (CBS: 1948-1958) y The Philco / Goodyear Television Playhouse (NBC: 1941-1957).

El historiador de cine José Luis Castro de Paz resume el período de la siguiente forma:

En la década de 1950 se dan los más importantes cambios en la historia de la televisión norteamericana. Una visión simplificada opone una golden age televisiva que iría más o menos hasta mediados de los '50 y que con su centro de actividades en Nueva York estaría ejemplificada en las prestigiosas anthology live dramas (programas en directo, de raíz teatral, con guiones originales de interés social y a cargo de escritores y realizadores de renombre), a una televisión hollywoodeana que, desde mediados de la década, se encargó de tirar por la borda todos los intentos de experimentación para llevar a la pequeña pantalla la versión miniaturizada y estandarizada al máximo (el telefilme de serie) del cine de género de Hollywood.

---

<sup>49</sup> Thompson, J. R., "La segunda edad de oro de la televisión: de Hill Street Blues a ER: Emergencias", Continuum, Nueva York, 1996.

<sup>50</sup> Cascajosa Virino, C. (9 de septiembre de 2009). "La nueva edad dorada de la televisión norteamericana". Recuperado de [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/5701/35592\\_1.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/5701/35592_1.pdf?sequence=1)

<sup>51</sup> García Martínez, Alberto N. (2014). "El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión" Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/262297132\\_El\\_fenomeno\\_de\\_la\\_serialidad\\_en\\_la\\_tercera\\_edad\\_de\\_oro\\_de\\_la\\_television](https://www.researchgate.net/publication/262297132_El_fenomeno_de_la_serialidad_en_la_tercera_edad_de_oro_de_la_television)

Como aún no existían formas confiables de grabar el material para su posterior reproducción, durante la primera etapa, la televisión se reducía a programas o eventos transmitidos en vivo. Filmar y llevar adelante producciones como estas implicaba un enorme desafío para los realizadores que debían coreografiar el uso de múltiples cámaras y cambiar los decorados durante las pausas comerciales, y para los actores, que no tenían posibilidad de una segunda toma<sup>52</sup>. Otro punto a destacar de esta era dorada de la TV es la participación tras las cámaras de autores que luego se convirtieron en grandes directores de cine, como Sidney Lumet<sup>53</sup> o John Frankenheimer<sup>54</sup>, e incluso algunos célebres estudiosos de la televisión indican que el fin de esta etapa se marcó con el alejamiento de este último, en el año 1960. Sin embargo, de manera menos simbólica y más abarcativa, se puede decir que el fin de esta era se produce a medida que estas célebres antologías fueron reemplazadas por producciones mucho más simples y sin ningún tipo de conciencia social o realismo. Indica Cascajosa:

El modelo teatral fue sustituido por la conversión de las divisiones de series B de los estudios en productoras televisivas que reciclaban así decorados, guiones y equipos técnicos y creativos para producir una media de cuarenta capítulos por temporada de una serie. El carácter único de cada obra de los programas antológicos era sustituida por una producción fuertemente estandarizada, basada en la fórmula y, en su mayor parte, adscrita a los géneros con los que más fácilmente se podían generar historias, como el western, el policíaco, el médico y el judicial. Sin duda, los anunciantes también se sentían más cómodos insertando sus mensajes publicitarios en programas sobre el mantenimiento del orden social, desarrollados en un pasado fundacional mitificado o confinados en el espacio feliz y seguro del hogar<sup>55</sup>.

La primera era dorada llegaba a su fin gracias a productos audiovisuales vacuos y alegres en reemplazo de los más comprometidos, superficiales en contenido y alejados de la realidad, acorde al aparato publicitario que los enmarcaba.

### 3.4.2 Segunda edad de oro de la TV

---

<sup>52</sup> “Golden Age of Television” (9 de septiembre de 2016). Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/Golden\\_Age\\_of\\_Television](https://en.wikipedia.org/wiki/Golden_Age_of_Television)

<sup>53</sup> Sidney Lumet, nacido en Filadelfia en 1924, fue el director de clásicos como 12 hombres en pugna, Tarde de Perros y Poder que mata. Su trayectoria incluye más de 40 películas. Murió en el año 2011.

<sup>54</sup> John Frankenheimer es un cineasta neoyorquino nacido en 1930, destacado por películas como El embajador del miedo, El tren, Grand Prix, Siete días de mayo y Ronin.

<sup>55</sup> Cascajosa Virino, C. (2009). “La nueva edad dorada de la televisión norteamericana”. Recuperado de [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/5701/35592\\_1.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/5701/35592_1.pdf?sequence=1)

El libro “La segunda edad de oro de la televisión: de Hill Street Blues a ER: Emergencias”, de Robert J. Thompson, es la historización más importante realizada sobre el tema hasta la fecha. Además de revisar la primera edad de oro, el autor establece en esta obra que en la década de 1980 se produjo una segunda era dorada de la televisión, de la mano de la serie El precio del deber (Hill Street Blues, NBC, 1981-1987), un policial que rompía los moldes de su género al explorar la crítica social, las historias corales y el realismo. A pesar de no tratarse de una producción demasiado popular, esta serie logró aclamación de la crítica y multiplicidad de premios, lo que alentó a otros canales a buscar producciones similares, tales como Luz de Luna (Moonlighting, ABC, 1985-1989) u Hospital San Eligio (St. Elsewhere, CBS, 1982-1988). La característica distintiva de estos programas era, según el propio Thompson, no parecerse a la televisión convencional. Pero también cumplían con muchos de los otros requisitos que el autor propuso en su obra como definatorios de la calidad en televisión, como la búsqueda de distinción al contar con figuras del cine y teatro, la apelación a una audiencia culta, urbana y joven, la hibridación de géneros, la preeminencia del escritor, la auto-referencialidad, la temática controvertida, la tendencia al realismo, la serialidad, los problemas ligados al díficil arte-comercio entre los realizadores y los gerentes de las cadenas, y el hecho de ganar premios con regularidad.

El otro gran exponente de la segunda edad de oro de la televisión fue Twin Peaks (1990-1991), la serie creada por el prestigioso director David Lynch junto con Mike Frost -que también había sido guionista de Hill Street Blues- para NBC. Una historia de detectives con tintes sobrenaturales, la radiografía de un pueblo en apariencia calmo, pero habitado por inquietantes personajes. Según el analista de medios Paul Shulman, la serie no tendría mucho éxito, ya que, como señaló en un artículo para la revista USA Today: “no es comercial, es drásticamente diferente a lo que los televidentes están acostumbrados a ver”<sup>56</sup>. Curiosamente, esto que Shulman marcaba como un rasgo negativo, es la característica principal de lo que Thompson entiende por “Quality TV”.

---

<sup>56</sup> “Twin Peaks”. (30 de Septiembre de 2016). Wikipedia.org . Recuperado de [https://en.wikipedia.org/wiki/Twin\\_Peaks](https://en.wikipedia.org/wiki/Twin_Peaks)

### 3.4.3 “La era del drama”: Tercera edad de oro de la TV

La opinión extendida entre los estudiosos de los medios ya mencionados<sup>57</sup> es que vivimos actualmente en una nueva era dorada de la televisión. Si bien no todos los autores coinciden plenamente en sus análisis, hay un consenso que indica su inicio en el año 1999, de la mano de la serie de HBO Los Soprano (The Sopranos, 1999-2006). También llamada “era del drama” por el éxito, abundancia y calidad de series televisivas dentro del macrogénero dramático<sup>58</sup>, esta etapa se destaca por lo mismo que las anteriores dos: ofrecer productos de una categoría superior, que sorprenden, que desafían a los espectadores, los cautivan y logran cosechar elogios y ganar premios. Otras series destacadas en esta era fueron The West Wing (NBC, 1999-2006), Buffy, the vampire slayer (WB, 1997-2001; UPN, 2001-2003), 24 (Fox, 2001-2010), Lost (Fox, 2004-2010), The Wire (HBO, 2002-2008), Dexter (Showtime, 2006-2013), Mad Men (AMC, 2007-2015), House of Cards (Netflix, 2013) y, por supuesto, Breaking Bad (AMC, 2008-2013).

Para describir en detalle las características de esta nueva etapa, nos centraremos en la publicación del profesor e investigador español Alberto Nahum García Martínez “El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión”. Según su opinión, hay cinco puntos esenciales que hacen de esta una etapa sobresaliente de la TV: la distribución, la calidad, la ambición temática, los relatos sofisticados y los espectadores activos.

#### 1. *Distribución.*

La forma en que se ve televisión ha cambiado muchísimo en los últimos veinte años. Una evolución veloz comenzó con la variada oferta que brindó la

---

<sup>57</sup> Jorge Carrión, Concepción Cascajosa, Carlos Scolari, Alejandro Piscitelli, Alberto N. García Martínez incluso dieron un curso online sobre las características de esta etapa en el 2014. <https://hipermediaciones.com/2014/02/12/mooc-la-3a-edad-de-oro-de-la-tv/>  
El tema también es objeto de debate en los diarios más famosos de habla inglesa: [https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2015/12/02/what-comes-after-the-golden-age-of-television/?utm\\_term=.0dd7c89ce65e](https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2015/12/02/what-comes-after-the-golden-age-of-television/?utm_term=.0dd7c89ce65e);  
<http://www.hollywoodreporter.com/bastard-machine/golden-age-tv-best-tv-814146>;  
<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2013/may/23/second-golden-age-television-soderbergh>;  
<https://www.theguardian.com/media/2013/aug/22/kevin-spacey-tv-golden-age>

<sup>58</sup> Se podría hablar de otros géneros como espionaje, policial, médico, pero siempre en registro dramático, en oposición fundamentalmente a la comedia.

televisión por cable y satélite, que amplió sobremanera la cantidad de productos disponibles en el mercado y aumentó así la competencia entre los nuevos participantes y las tradicionales *networks*.

Más acá en el tiempo, la aparición de nuevas tecnologías de grabación, tales como el TiVO o el DVD, volvieron a refrescar la situación de expectación, ya que permitieron un visionado posterior a la emisión original, de modo tal que el público empezó a estar cada vez menos sujeto a las imposiciones de la grilla de programación.

Finalmente, la expansión de Internet de alta velocidad y las descargas -tanto legales como ilegales- de la Web, así como las nuevas tecnologías de *streaming* (Netflix, Amazon, Hulu, YouTube) terminaron de cambiar la ecuación hasta llegar a un punto en el que gran parte de la televisión que vemos hoy en día prácticamente no pueda llamarse televisión. A menudo ya no se utiliza la pantalla del televisor para consumir los contenidos (se la reemplaza por formas más portátiles como tablets, laptops o teléfonos móviles), pero también cambia el modo en que se producen esos consumos, que cada vez son más individualizados y cada televidente lo realiza a su propio ritmo.

Estas empresas de *streaming* han empezado a incursionar también en la producción de contenidos propios, con Netflix nuevamente como exponente principal, con más de 50 producciones y House of Cards como su estandarte más reconocido.

## 2. *Calidad.*

Tal como sucedía en las otras etapas doradas, la búsqueda de la excelencia se relaciona muchas veces con una aspiración por elevar la vara artística, pero también con la intención de alcanzar cierto estatus mediante la contratación de figuras reconocidas. El lujo de la producción estética se evidencia prácticamente en cualquiera de las series mencionadas previamente: tanto en la detallada ambientación de época en Mad Men, los notables efectos especiales de Lost, The Walking Dead o Stranger Things (Netflix, 2016), la

imponente fotografía y el cuidadoso armado de planos de *Breaking Bad*. Por otro lado, entre los “talentos” involucrados en las producciones, ya sea delante o detrás de cámara, podemos hallar ganadores y nominados a los premios Oscar como Kevin Spacey, David Fincher (ambos en *House of Cards*), Aaron Sorkin (*The West Wing*, *The Newsroom*), Woody Harrelson y Matthew McConaughey (*True Detective*), entre otros.

A su vez, la variedad y apertura que ofrecieron los canales de cable desde su aparición, potenciados más adelante por los canales *premium*, fomentaron una interesante competencia en la que cada actor intentó destacarse al máximo. HBO fue uno de los que revolucionó el medio al ofrecer por primera vez contenidos propios, idea que paulatinamente copiaron sus competidores, tanto *premium* como del cable tradicional a lo largo del tiempo, buscando afianzar un estilo -siempre innovador, de calidad- que se asocie con sus cadenas.

Al mismo tiempo, como mencionamos anteriormente, la amplitud del mercado de la mano de las nuevas tecnologías incrementó aún más la competencia entre las empresas de medios que cada vez buscan apuntar a contenidos más personales, más controversiales, más arriesgados, más afinados hacia su objetivo. Es decir que a medida que se mejora la calidad narrativa, estética y temática, también se apunta a audiencias cada vez más específicas, dado que el nuevo sistema permite apelar a cada una de ellas con mayor facilidad, con menor posibilidad de fracaso.

### 3. *Ambición temática.*

Otra de las características de esta era es la variedad de tópicos que se abordan desde la ficción y la profundidad con la que se los trata. Como indica García Martínez, hay una serie para cada espectador:

En la última década, la ficción televisiva anglosajona, con su mercado de nichos, ha abierto tanto el abanico de temas y géneros que es fácil que cada espectador - más allá del mero disfrute estético y narrativo- encuentre una propuesta cercana a sus intereses vitales, sociales o políticos<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> García Martínez, Alberto N. (2014). “El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión”. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/262297132\\_El\\_fenomeno\\_de\\_la\\_serialidad\\_en\\_la\\_tercera\\_edad\\_de\\_oro\\_de\\_la\\_television](https://www.researchgate.net/publication/262297132_El_fenomeno_de_la_serialidad_en_la_tercera_edad_de_oro_de_la_television). p. 9

Ya sea que se busque una serie de política o de deporte, ambientada en el pasado o en el futuro, en este mundo o en otros, con protagonistas asesinos, presos, extraterrestres, vampiros; policías, periodistas, doctores, guerreros vikingos o amas de casa; negros, blancos, latinos, orientales, de cualquier preferencia sexual, solo será cuestión de navegar la vasta oferta disponible hasta encontrarla.

#### 4. *Sofisticación de la historia.*

Dos modos de narrar se encuentran en las ficciones anglosajonas de estos días: el autoconclusivo, en donde cada episodio tiene un principio, un nudo y un desenlace que se reinicia al comienzo del próximo episodio; y el continuo, en el que la historia de fondo es la que avanza, progresando un poco más capítulo a capítulo. Cada vez más, los productos se inclinan por esta segunda opción, lo que implica un desafío mucho mayor para el narrador y el espectador, ambos pendientes de una multiplicidad de elementos que confluyen para dar sentido a la historia. A medida que más y más programas apuntan a la narración serializada y cada vez menos autoconclusiva, se sofistican también las maneras que los autores eligen para hacer avanzar sus relatos. Los casos más emblemáticos probablemente sean el de *24*, en donde cada uno de sus 24 episodios representaba una hora de un día de la vida de su protagonista Jack Bauer, o el de *Lost*, en la que el misterio que conducía la acción se desparramaba y entrecruzaba como un ovillo de hilo inquieto a lo largo de las temporadas.

Pero el riesgo narrativo se expandió mucho más allá de los *flashbacks* y *flashforwards*, y la búsqueda de innovación en este sentido va cada vez más lejos, con enigmas laberínticos e intrincados acertijos. El caso de los *cold opens* de *Breaking Bad* lo pone de manifiesto: breves cortos previos a cada episodio que como piezas de rompecabezas conformaban hacia el final de la temporada un adelanto de su final. Su creador, Vince Gilligan, también creó

un mensaje cifrado a lo largo de la segunda temporada con los títulos de los episodios en los que se podía encontrar la frase “737 down over ABQ” (Un 737 cae sobre Albuquerque), que anticipaba el inesperado giro argumental del final.

El último elemento de sofisticación se puede hallar en lo transmediático: el producto no se agota en la TV, sino que contenidos periféricos continúan brotando y apareciendo en diferentes soportes. Quizás el programa termine, pero se continúa en un comic, se complementa en un *webisode*, se aclara en un blog, se multiplica en un *spin off*, se amplía en un videojuego.

##### 5. *Espectadores activos.*

La mencionada sofisticación de los productos televisivos no solo desafía a los guionistas a escribir historias cada vez más rebuscadas, enigmáticas y atractivas, sino que reta a los espectadores a prestar cada vez más atención a los productos para no perder detalles, pistas y piezas que le permitan seguir el relato y al mismo tiempo jugar con él. En ese sentido, el espectador abandonó la pasividad de otras épocas en las que podía simplemente relajarse frente a la TV y se volvió claramente más activo. Este rasgo también se evidencia en que en la actualidad tiene mucha más libertad para decidir qué ver y cuándo verlo, sin las restricciones que antes le ofrecía la grilla de programación. Pero este cambio no se queda solo en ello: en este apogeo de las redes sociales, las pantallas múltiples y la hiperconectividad, el público no queda satisfecho hasta que no comenta el producto con sus pares -y como se mencionó anteriormente, esos pares ya no son la familia reunida en la sala de estar-.

Según estudios de mercado<sup>60</sup>, el fenómeno de comentar series en las redes sociales es tan significativo que ha conseguido que programas se mantengan en el aire y ha sido punto de reunión para el desahogo de fanáticos enfurecidos. El espectador 2.0 ya no solo consume una serie, la analiza, la interpreta, la comenta, la detalla en su blog, la descarga, la comprime, la

---

<sup>60</sup> Ayuso, R. (9 de Septiembre 2016). “Matar una serie a golpe de tuit”. El País. Recuperado de [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/15/television/1384543572\\_289235.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/15/television/1384543572_289235.html)

subtitula, la comparte, elabora teorías sobre su desarrollo y hasta se da el lujo de decirle a su creador que la arruinó arrobándolo en Twitter.

En resumen, se puede observar que los cambios en el dispositivo, las nuevas formas de mirar, la innovación en la distribución y la búsqueda de calidad son avaladas por gran cantidad de estudiosos de los medios. Si bien no toda la televisión actual se puede englobar dentro de la “tercera edad dorada”, el surgimiento sostenido de series de calidad, populares, galardonadas, largamente elogiadas, con estrellas de renombre involucradas, con temáticas y personajes innovadores y un público cada vez más atento al detalle, reúnen un interesante combo que muchos consideran “Quality TV”. Es una etapa en que la ficción encuentra nuevas formas de narrar, en donde los universos narrativos se expanden, los protagonistas son astutos, los relatos no siguen un hilo temporal fijo y las historias no acaban en el propio producto, cobrando vida en otro tipo de dispositivos o formatos. “Hipertelevisión” y “Edad de oro” se funden en muchos elementos, colaborando para potenciarse mutuamente a cada paso.

Se vive una nueva etapa dorada, en donde el drama es rey, las ficciones son controvertidas, provocadoras, innovan en la forma de contar historias, desde su temática hasta su narración, apelan a una audiencia que las elige y porque las elige los consume con una avidez particular, desgajando cada parte y saboreándola como nunca antes, porque esa búsqueda permanente de salir del molde sigue siendo hoy en día un sinónimo de televisión de calidad.

## Capítulo 4: El camino de un nuevo tipo de héroe: El caso de Walter White

### 4.1 Nuevas series, nuevos héroes

De acuerdo con lo mencionado en el capítulo anterior, se puede aseverar lo siguiente: en la “era del drama”, los espectadores atestiguan una etapa en la que los contenidos seriales estadounidenses alcanzan un nivel de complejidad y profundidad narrativa que permite la emisión de producciones audiovisuales cada vez más diversificadas, y críticas. Se evidencian importantes saltos cualitativos de género, de recursos técnicos y por sobre todo, del elemento que nos ocupa: del protagonista. Los arquetipos -modelos de personalidad- de los personajes principales, se han actualizado y radicalizado conforme a la evolución de los contenidos ficcionales televisivos. Como explica la licenciada Sara García García en su trabajo de fin de grado titulado “El tratamiento del mal en las series televisivas norteamericanas actuales”: “Al ganar complejidad temática, el tratamiento del mal durante la era del drama se evoluciona y el arquetipo de *outlaw hero*, que parecía haberse quedado en el *western*, salta a otros géneros”<sup>61</sup>. Esta novedad ha generado una gran empatía de parte del público hacia personajes menos idealizados que obran según sus propias reglas:

[...] independientemente de las estrategias propias de cada serie, existen unos elementos universales que el arquetipo del héroe-antihéroe posee y que cimientan las bases de la identificación. Estos elementos son, por un lado, el atractivo inherente a lo destructivo y por otro, el hecho de que contemplar conductas que se apartan de la norma puede ser un reflejo de los deseos de la sociedad actual<sup>62</sup>.

Casos como el de Walter White, un simple trabajador, un hombre común y corriente, que se transforma de la noche a la mañana en un traficante de metanfetamina y en un asesino, son el resultante de una combinatoria de recursos no solo del orden de lo narrativo y estético, sino también del momento histórico en el que se inserta la serie. El público alcanza niveles de identificación que van más allá de ver una ficción, le permite ponerse en el lugar del protagonista y atravesar por los mismos cuestionamientos existenciales que él.

---

<sup>61</sup> García García, S., “El tratamiento del mal en las series televisivas actuales”, Doble grado en Periodismo y Comunicación Audiovisual, Universidad Rey Juan Carlos, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Madrid, 2013-2014, p. 23.

<sup>62</sup> *Ibíd.*, p. 27.

El propósito a lo largo de este capítulo es ampliar y profundizar las cuestiones previamente mencionadas e indagar acerca de qué hace a Walter White un héroe tan particular y por qué se lo podría categorizar como un nuevo tipo de héroe. Para ello, se vuelve necesario trazar un recorrido sobre las distintas conceptualizaciones que se han hecho del héroe a lo largo del tiempo, para luego interpretar a los héroes actuales y por consiguiente, al que hace referencia el presente trabajo.

## **4.2 Aproximación histórica al concepto de héroe**

El concepto “héroe” es polisémico. Ha estado presente en la mitología, en la literatura, en el cine y en la televisión. Ha llegado a tener numerosas acepciones, como algunas de las que se introducirán a continuación.

La Real Academia Española, encuentra unas seis definiciones del término héroe, de las cuales se han seleccionado las más atinadas y relevantes a la investigación.

El héroe es:

-“En un poema o relato, personaje destacado que actúa de una manera valerosa y arriesgada”.

-“Protagonista de una obra de ficción”.

-“En la mitología antigua, hombre nacido de un dios o una diosa y de un ser humano, por lo cual lo reputaban más que hombre y menos que dios; p. Ej., Hércules, Aquiles, Eneas, etc.”<sup>63</sup>.

En la Antigua Grecia el héroe ocupaba un lugar primordial en la cultura occidental. En la epopeya o el poema épico, el héroe era considerado el personaje principal y el que se encargaba de desarrollar las acciones más importantes. En la mitología tradicional, se encontraba cerca de una deidad, pero no alcanzaba a ser un dios estrictamente, ya que si bien poseía aptitudes similares y había nacido de uno, seguía siendo humano. En más de una oportunidad, el término héroe encarnaba los rasgos más sobresalientes y valorados de la cultura de origen, de allí que las características que este tuviera, variaban según la procedencia del mismo.

---

<sup>63</sup> Real Academia Española. (5 de Septiembre 2016). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=KEGB43L>

Los actos heroicos son los que hacen de esa figura alguien admirado y reconocido por el resto de la comunidad. En la mitología antigua y en la épica, salvar a víctimas inocentes de la muerte segura o derrotar enemigos poderosos son algunas de las acciones que convierten a esa persona en héroe.

En el siglo XIX, lo que se dio en llamar “héroe moderno” abarcaba tanto la comedia como la tragedia. Esta noción contradecía por completo al héroe de la antigüedad greco-latina, dado que el héroe de aquel entonces configuraba una persona de origen noble, sin embargo, en la literatura del siglo XIX, ese origen se perdía por completo. El héroe moderno pretendía generar un sentimiento de complicidad y empatía con su público, dado que los conflictos que padecía eran semejantes a los que los lectores o espectadores sufrían en su vida cotidiana. Es aquí donde el concepto de héroe comienza a deformarse y a generar definiciones alternativas. El héroe, de acuerdo a las conceptualizaciones más actuales, es capaz de experimentar sufrimiento, contradicción y presenciar cómo su sistema de valores se destruye sin que pueda hacer algo al respecto. Se vuelve un “héroe” más terrenal e imperfecto.

### **4.3 “El camino del héroe”**

En 1949, el psicoanalista Joseph Campbell escribió “El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito”. A partir de este trabajo se popularizó la noción del “camino del héroe”, una serie de pasos casi obligatorios por los que tenía que atravesar el protagonista de toda historia de ficción. A lo largo del tiempo, la revisión de Campbell se volvió fundamental a la hora de indagar las características del héroe.

Para abordar esta temática, es necesario mencionar a quien fuera la referencia clave al momento de analizar la construcción de las ficciones: Vladimir Propp. El profesor y formalista ruso, autor de “La morfología del cuento” (1928), realizó un profundo estudio sobre los cuentos populares de su país. Esto le permitió establecer que una gran mayoría de ellos poseían una estructura narrativa similar. Los personajes, por diferentes que fueran, desarrollaban acciones muy parecidas en todas las historias. Con ello, logró identificar 31 funciones narrativas en los cuentos de ficción que tienen vigencia hasta nuestros días.

A mediados del siglo XX, Joseph Campbell se dedicó a estudiar la mitología del héroe desde el punto de vista clásico y descubrió que las historias tenían un trasfondo psicológico y espiritual en donde el héroe resultaba ser una metáfora del desarrollo y transformación personal. Empleó la metodología psicoanalítica para abordar la simbología y los arquetipos presentes en dichos relatos. Campbell veía en los relatos míticos metáforas universales del alma humana. Estas nociones hacían referencia a la Teoría del Inconsciente Colectivo y a la noción de Arquetipos elaborada por el psiquiatra suizo Carl Gustav Jung, que dice que:

Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos *inconsciente personal*. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado *inconsciente colectivo*. A los contenidos de lo inconsciente colectivo los denominamos arquetipos. En verdad, aquí ya no son contenidos de lo inconsciente, sino que se han transformado en fórmulas conscientes, que son transmitidas por la tradición<sup>64</sup>.

Es decir que, los arquetipos son personalidades universales e históricas que se vuelven reconocibles y aceptados por la comunidad. En palabras del estudioso escritor y guionista de Hollywood, Christopher Vogler, los arquetipos son: “modelos de la personalidad que se repiten desde tiempos antiguos que suponen una herencia compartida para la especie humana en su totalidad”<sup>65</sup>.

En línea con las contribuciones de Propp y Campbell respectivamente, Vogler dice que:

Los cuentos de hadas y los mitos son como sueños compartidos por toda la cultura, que emanan del inconsciente colectivo. Estos arquetipos prevalecen de manera sorprendentemente constante en todos los tiempos y todas las culturas, en los sueños y personalidad de los individuos así como en los mitos que se han imaginado en el mundo entero<sup>66</sup>.

Para Vogler, los arquetipos de Campbell eran considerados biológicos, ya que “están enraizados en lo más hondo del ser humano”<sup>67</sup>.

Estos patrones narrativos encontrados en los cuentos y en los mitos, permitieron que Campbell identificara en ellos etapas análogas. Estas etapas recibieron el nombre de “Mono-Mito” o “periplo del héroe”, más tarde rebautizado como “El camino del héroe”.

---

<sup>64</sup> Jung, G. C., “Arquetipos e inconsciente colectivo”, Paidós, Barcelona, España, 1970, pp.10-11.

<sup>65</sup> Vogler, C., “El viaje del escritor: Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas”, Ma Non Troppo, 2007, p. 60.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p. 60.

<sup>67</sup> *Ibíd.*, p. 61.

Este es una secuencia de acciones encerradas bajo la tríada: “partida”, “iniciación” y “regreso”<sup>68</sup>. Para ello, el mitógrafo estableció 17 pasos por los que atravesaba el héroe aplicado a las historias de la literatura, del cine y de las series actuales:

#### I. LA PARTIDA:

- 1-“La llamada a la aventura”: el Héroe recibe algo que lo convoca a la aventura.
- 2-“La negativa del llamado”: el Héroe rechaza este llamado, negando sus habilidades.
- 3-“La ayuda sobrenatural”: algo sucede y el Héroe tiene que partir.
- 4-“El cruce del primer umbral”: el Héroe sale de su ambiente seguro.
- 5-“El vientre de la ballena”: el Héroe tiene una primera confrontación con su Antagonista.

#### II. LA INICIACIÓN:

- 6-“El camino de las pruebas”: el Héroe aprende cosas que le servirán para cumplir su misión.
- 7-“El encuentro con la diosa”: el Héroe tiene un encuentro con lo que estaba buscando (pero no basta para cumplir con su misión).
- 8-“La mujer como tentación”: una mujer lo tienta y pone en riesgo su misión y su relación con sus aliados.
- 9-“La reconciliación con el padre”: el Héroe tiene un encuentro con la figura paterna.
- 10-“Apoteosis”: el Héroe muere, pierde contacto con lo terrenal (esta muerte puede ser simbólica).
- 11-“La gracia última”: el Héroe recibe algo (un objeto material o inmaterial) a cambio de esta muerte.

#### III. EL REGRESO:

- 12-“La negativa al regreso”: el Héroe (aún muerto) no quiere volver a la aventura.
- 13-“La huída mágica”: el Héroe, para salir del lugar donde está muerto, usa un medio especial.
- 14-“El rescate del mundo exterior”: para completar el regreso desde “la muerte”, el Héroe recibe la ayuda de una fuerza externa.
- 15-“El cruce del umbral del regreso”: el Héroe vuelve al Mundo normal, transformado.
- 16-“La posesión de los dos mundos”: con el conocimiento conseguido en el Otro Mundo, el Héroe completa su misión.
- 17-“Libertad para vivir”: el Héroe vuelve a su hogar, transformado.

Estos 17 pasos podrían considerarse una versión simplificada de las 31 funciones narrativas de Propp. En ambos autores, el héroe está presente como el que lleva adelante la historia. Tanto los mitos como los cuentos parten a raíz de una pérdida o una misión, en

---

<sup>68</sup> Campbell, J., “El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito”, Fondo de Cultura Económica, México, 1949-1959-1972, p. 3.

donde el héroe debe llevar a cabo una tarea. Se pone en marcha y, a lo largo del camino, se encuentra con adversarios y con ayudantes o aliados.

En la década del 90, el ya mencionado autor Christopher Vogler, publica el libro “El viaje del escritor”, una orientación para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas que quisieran desarrollar, bajo estructuras delimitadas, su propio material. Vogler parte de “El camino del héroe” propuesto por Joseph Campbell, pero realiza algunas modificaciones y adaptaciones. El autor estadounidense resume en 12 pasos los 17 de Campbell.

Para Vogler la palabra héroe, significa “proteger y servir”. “Un héroe es alguien capaz de sacrificar sus propias necesidades en beneficio de los demás (...)”<sup>69</sup>. En concordancia con la definición del héroe esbozada por Campbell, para Vogler el héroe desde el punto de vista psicológico es el ego: “El arquetipo del héroe representa al ego en la búsqueda de su identidad e integridad (...). En nuestro interior podemos encontrar a todos los villanos, embaucadores, amantes, amigos y enemigos del héroe”<sup>70</sup>. Los héroes escenifican las proyecciones de nuestro ser. Aquellas motivaciones de carácter universal que establecen lo que los seres humanos entendemos por lo bueno y lo malo, los deseos y aspiraciones en la vida, y también actitudes moralmente reprobables, como por ejemplo, obtener venganza, manifestar enojo, cinismo, desesperación, entre muchas otras.

#### **4.4 Héroe, antihéroe y “héroe monstruoso”**

Llegado este punto, es pertinente abordar en profundidad algunas definiciones sobre las diferentes formas del héroe y su evolución, que dada la amplitud de puntos de vista y diferentes acepciones a lo largo del tiempo obligan a realizar elecciones sobre los conceptos a utilizar de aquí en adelante.

Si bien distan de ser pocas, y algunas ya han sido desarrolladas en este trabajo, las definiciones de “héroe” parecen ser más claras y estar más establecidas en la cultura popular. El héroe es fácilmente identificable, más allá de las características particulares que posea y del relato que se cuente. El héroe puede ser gallardo, excelso, ideal, de respetables valores, habilidades y destrezas, como lo fue el héroe tradicional, el que luego identificará

---

<sup>69</sup> Vogler, C., “El viaje del escritor: Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas”, Ma Non Troppo, 2007, p. 65.

<sup>70</sup> *Ibíd.*, pp. 65-66.

González Requena en el período clásico; o quizás puede ser casi todo lo contrario: esquivo, desaliñado, perturbado, mentiroso, inepto y poco confiable, más cercano a lo que sucede con los protagonistas de los demás períodos señalados por el autor español. Pero su constante, aquello que nunca cambia y permanece, sea cual sea la definición o el autor que haya tratado el tema, es el hecho de que el héroe siempre lleva adelante la historia. Sobre el resto de sus características puede haber desencuentros, pero lo permanente es que héroe siempre es sinónimo de protagonista dentro de una ficción. Es por eso que, en términos generales, esa será la definición que perdure a lo largo de este trabajo: la del héroe como motor de la acción.

Por su parte, el término “antihéroe” es algo más esquivo: una gran cantidad de textos se han escrito para determinar sus características, pero el peligro de apropiaciones equívocas, de malentendidos y confusiones siempre está presente, dado que este concepto implicó definiciones muy distintas a lo largo del tiempo y según el tipo de ficciones analizadas. El catedrático español José Luis González Escribano se explaya largamente sobre este tema en su texto “Sobre los conceptos héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura” y describe cada uno de estos diferentes significados. Explica que autores como Juan Villegas proponían al antihéroe en un sentido literal, como antítesis del héroe, como lo opuesto a él, es decir, el antagonista o el villano. Otra acepción, un tanto más evolucionada, indica que el antihéroe no es completamente opuesto al héroe, sino que difiere en determinadas características. Como ya se ha dicho, la particularidad de este antihéroe es no compartir los valores idealizados del héroe tradicional, tener una moral ambigua, ser menos transparente, más oscuro, conflictivo, falible, en otras palabras, más humano y menos celestial. Por último, una tercera acepción del término antihéroe es aquella que plantea un protagonista sin la suficiente destreza o inteligencia para llevar a cabo sus objetivos, pero que aun así lo intenta, dentro de un género más picaresco y menos dramático<sup>71</sup>. El ejemplo más claro es el de Don Quijote, aunque también se podría pensar en El inspector Gadget (protagonista de la serie animada de televisión homónima de 1983) o el inspector Clouseau (personaje principal de la saga de películas de La pantera rosa de 1963).

---

<sup>71</sup> González Escribano, J. (9 de septiembre de 2016). “Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura”. Recuperado de <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RFF/article/view/1964>

El profesor Carlos Jesús Sosa Rubio, de la Universidad Loyola Andalucía, España, opina que, dada la amplitud del término antihéroe, es más correcto referirse a “rasgos antiheroicos” de los personajes que utilizar directamente el concepto de “antihéroe”. Encuentra entonces 14 cualidades que se pueden encontrar en los protagonistas y que los acercan a esta difusa categoría, entre las cuáles se destacan la ironía, la paradoja, la soledad y la inestabilidad psicológica o emocional<sup>72</sup>.

Otro autor que se maneja con recelo ante el término es Vogler, que entiende que:

Antihéroe es un término resbaladizo que puede generar mucha confusión. Así, tan sencillamente expuesto, un antihéroe no es lo opuesto al héroe, sino un tipo de héroe muy concreto, uno que tal vez pudiera ser considerado un villano por encontrarse fuera de la ley, según la percepción de la sociedad, pero hacia quien el público principalmente siente simpatía. Nos identificamos con estos seres extraños, forasteros en su realidad: porque todos nos hemos sentido así en un momento u otro de nuestras vidas<sup>73</sup>.

El vaivén conceptual en referencia al mismo término genera problemas que serán resueltos en este trabajo de manera pragmática: el término antihéroe quedará fuera de nuestro análisis como tal y se abordarán determinados rasgos utilizando términos específicos de cada autor, de modo de evitar esta posible confusión.

Esta decisión conceptual permitirá guiar la argumentación por cauces más claros y derivará en otro concepto particular que será la evolución del héroe propuesta por esta investigación, a la que daremos en llamar “héroe monstruoso”, concepto tomado de autores como François Jost y Samuel Neftalí Fernández Pichel que será desarrollado más adelante.

#### **4.5 Del héroe clásico al héroe postclásico**

A partir de lo previamente enunciado, se puede decir que las nociones de héroe vigentes durante la primera mitad del siglo XX fueron lo suficientemente lineales y previsibles como para hacer del cine y la televisión soportes de discursos audiovisuales llenos de arquetipos distinguibles, fácilmente reconocibles y aceptables para su público. Gran parte de los personajes protagónicos de esa época eran ingenuos y tenían valores que respondían a los que la sociedad generaba. Sus roles no cuestionaban el statu quo, ni

---

<sup>72</sup> Sosa Rubio, C. (9 de septiembre de 2016). “Teoría del antihéroe. Aproximación y análisis descriptivo de un concepto transversal para la narrativa policíaca contemporánea”. Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/285153006>

<sup>73</sup> Vogler, C., “El viaje del escritor: Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas”, Ma Non Troppo, 2007, p. 72.

suscitaban polémicas sociales en torno a sus personajes. En la década del 50, el paradigma del héroe conocido como “clásico”, comenzaba a resquebrajarse. La llegada del “Cine negro”, también denominado “Film noir”, se caracterizó por la aparición de antihéroes que se regían bajo valores diferentes y hasta opuestos a los del héroe tradicional hollywoodense. Este último tenía una psicología simple. Se trataba de un hombre práctico y pragmático que no encontraba mayores dificultades como agente de la historia y solía salir airoso. El nuevo héroe, en cambio, era completamente inescrupuloso, capaz de mentir, torturar e incluso matar. La psicología de este tipo de héroe era más compleja. Solía tener un destino desafortunado porque, o bien la suerte no estaba de su lado o se encontraba subordinado en más de una ocasión a circunstancias que escapaban a su control.

Por mucho tiempo en el cine de Hollywood, el héroe y el antihéroe de mediados de los ‘50 continuaron siendo figuras bien delimitadas, sin mezclarse, siendo el primero la norma y el segundo, la excepción. Actualmente, se observa que en las películas y series, el héroe parece haber recuperado ingredientes de la imagen del protagonista del cine negro, pero se ha desdibujado y radicalizado, dando origen a una nueva conceptualización que se aleja de las viejas definiciones.

En este apartado, la atención estará puesta sobre la transformación del héroe desde el cine clásico hasta el cine postclásico. Se tomará para ello, la obra de Jesús González Requena: “Clásico, manierista, postclásico: repensando la historia del cine americano”, que analiza, desde el punto de vista discursivo, los cambios del personaje protagónico a lo largo del siglo XX. El autor traza un recorrido acerca del proceso de “descomposición” que sufre el cine hollywoodense bajo tres tipos de cine: el “Clásico” (décadas del 20, 30 y 40), el “Manierista” (décadas del 40 y 50), y el “Postclásico” (décadas del 60, 70, 80, 90, actualidad). Cabe aclarar que las décadas que abarca cada etapa representan una aproximación y no implican cortes abruptos.

Este capítulo intentará indagar en cómo el contexto sociocultural, ese “malestar contemporáneo”<sup>74</sup> que identifica González Requena, impactó en la producción de los discursos audiovisuales de fines del siglo XX y, consecuentemente, en la crisis del modelo

---

<sup>74</sup> Requena González, J., “Clásico, manierista, postclásico: Repensando la historia del cine americano”, Castilla Ediciones, p. 3.

de representación de los personajes protagónicos en las películas, es decir, la crisis del héroe mítico:

Algo esencial se ha quebrado ya en su interior: el trabajo de la puesta en escena, de construcción de la presentación, ya no se conforma como un despliegue visual -metafórico- del sentido simbólico del relato, sino que tiende a autonomizarse, a configurarse como el ámbito de un trabajo de escritura fílmica cada vez más sofisticado y autónomo<sup>75</sup>.

Posteriormente, se buscará hacer una reproducción de dicho análisis pero aplicado a los personajes protagónicos de las series, quienes, si bien han atravesado por transformaciones análogas, sus héroes, han ido mucho más lejos.

#### 4.5.1 Cine Clásico

Jesús González Requena denomina “Cine Clásico” a aquel que se “caracteriza por constituir un sistema de representación nacido al calor de la revolución democrática norteamericana y configurado como el único gran conjunto de relatos míticos desarrollado en el campo del arte a lo largo del siglo XX”<sup>76</sup>. El cine clásico de Hollywood puso en pantalla la lógica mítica por excelencia:

No era la realidad del mundo la que debía volver justificable y aceptable el acto del héroe sino, exactamente, al revés: el acto del héroe, en su dimensión prometeica –y por eso en sí mismo inverosímil- era el destinado a fundar el mundo introduciendo, en el marasmo de lo real, una cadena de sentido fundadora<sup>77</sup>.

El film característico de las décadas del 20, 30 y 40, puso de manifiesto un modo constructivo, a partir del cual, desde el héroe, se constituían valores tales como: la verdad, el orden, la ley, los aliados, los enemigos, el rol de la mujer, etc., plagados de operaciones metafóricas que contribuían al sentido del relato.

Requena identifica cuatro figuras nucleares en este tipo de cine: “el Destinador, el héroe, el Objeto de Deseo y el Antagonista”<sup>78</sup>. Estas figuras giran en torno a la función de “la Tarea”, un esquema asimilable al Camino del Héroe propuesto por Joseph Campbell. Estos elementos forman parte de la lógica simbólica que mantenía el relato mítico de aquel entonces. Al héroe se le encomendaba una tarea (otorgada por el Destinador), la cual, para

---

<sup>75</sup> *Ibíd.*, p. 5.

<sup>76</sup> *Ibíd.*, pp.1-2.

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p. 559.

<sup>78</sup> *Ibíd.*, p. 562.

cumplirla debía enfrentarse a un Antagonista, pero que a su vez, tenía como condición, no aniquilar su Objeto de Deseo. Esta secuencia de acciones se veía repetidamente en el Western, género que se encargaba de mostrar el espacio de vida estadounidense y el reflejo de los distintos estratos sociales. Los elementos siempre presentes en los films de esta época eran el conflicto bélico y la asimetría existente entre bandos opuestos que disputaban un mismo territorio. La película que analiza González Requena, “La Diligencia”, dirigida por John Ford, ilustra al prototipo de héroe. El film muestra la oposición entre la civilización norteamericana y la barbarie indígena, identificada como una amenaza. “La diligencia constituye todo un dato esencial de estructura en el relato clásico de acción: la articulación entre la tarea del héroe y la conquista de su objeto amoroso”<sup>79</sup>. Una vez que el héroe cumplía con su misión, la necesidad y clausura simbólica del relato continuaba, estableciéndose un final triste o un final feliz, pero un final si o si necesario.

El cine clásico no es un cine de la fascinación visual, sino uno de la densidad simbólica de la trama, no un espejismo, sino un ámbito donde el relato –mítico- hace posible que el acto encuentre su sentido y pueda, por eso, ser vivido como verdadero<sup>80</sup>.

La relación que el film clásico establece con el espectador es de una previsibilidad pura, dado que el espectador puede anticiparse a lo que va a suceder en la historia. Hay un saber compartido entre los personajes de la película y el espectador.

A medida que la época del Cine Clásico va llegando a su final, se produce un “proceso radical de desmitologización”<sup>81</sup> de las corrientes del pensamiento de la época, en donde impera la sospecha y la deconstrucción de la cosmovisión del mundo. Esto se reflejó en el campo de las artes, dando lugar a la crisis del relato en las películas de la época.

#### **4.5.2 Cine Manierista**

El autor denomina “Cine Manierista” al desplazamiento que experimenta el cine clásico a comienzos de la década del cuarenta y su posterior acentuación en la década del cincuenta. Este desplazamiento no implicó una ruptura con el cine clásico, sino que implicó una modificación sutil y paulatina en los procedimientos de escritura del cine manierista.

---

<sup>79</sup> *Ibíd.*, p. 194.

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 564.

<sup>81</sup> *Ibíd.*, p.1.

La presencia de una generación de nuevos cineastas influenciados por las llamadas “vanguardias históricas europeas”<sup>82</sup>, dieron origen a que el film manierista le otorgara primacía a la participación del autor en las películas de este tipo y, por consiguiente, se debilitara el simbolismo que solían encerrar las películas del cine anterior. Se habla de un nuevo sistema de representación que da lugar a un tipo de héroe incipiente: “El héroe mismo se diluye en ese juego de representaciones. Aun cuando su lugar siga siendo suscitado, su estatuto se ve debilitado por su creciente caracterización psicologista y su ambivalencia”<sup>83</sup>. El héroe, entonces, ya no encarna una figura poderosa, fuerte y segura de sí misma, sino que por el contrario, comienza a adquirir nuevas debilidades. Una de las diferencias que se establecen con el cine clásico es que en el cine manierista se abandona al héroe como el creador de sentido necesario en el film:

Lo que se manifiesta, en primer lugar, es el abandono de esa posición tercera, cifrada, recordémoslo: la destinada a enunciar el sentido, el carácter necesario, la verdad del acto del héroe, para configurar una mirada seducida, atrapada en los pliegues de la representación, en la que el sentido del acto comienza a tornarse dudoso<sup>84</sup>.

Impera la idea de mostrar un relato dentro de otro relato que desplaza al acto del héroe en beneficio del acto de escritura del autor.

El cine manierista hollywoodense alcanza su auge en los años 60 y 70 respectivamente. Al cine negro clásico de los años 40, se lo reemplaza por el thriller psicológico. Aparece el género de espías, de dobles agentes, de embaucadores y mentirosos, el suspense y, por supuesto, el film psicologista por excelencia:

De manera que la cámara se ubicará ahora no allí donde el acto muestre la densidad de su sentido, sino, por el contrario, allí donde más se acentúe su ambigüedad, en el lugar desde donde pueda disolverse como espejismo. Por ello, su nueva posición ya no será garante, como sucediera en el relato clásico, de la verdad o de la mentira del personaje. Bien por el contrario, conducirá al espectador a la experiencia del engaño, a la duda insistente sobre la verdad o mentira de sus gestos<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup> “Pero es necesario añadir que el manierismo cinematográfico norteamericano constituye después de todo una línea más o menos latente y silenciosa que puede percibirse ya a lo largo de los años cuarenta a través de una serie de cineastas procedente de Europa. Cineastas procedentes de un entorno cultural en extremo alejado del sistema clásico —el configurado por las vanguardias históricas europeas—.” (Ibíd., p. 567).

<sup>83</sup> “Pero no sólo eso: esa creciente ambigüedad, esa proliferación de las capas de la representación en las que parece quedar atrapado el personaje —en la misma medida en que traducen visualmente su nueva y descentrada complejidad psicológica. Es el correlato de una transformación que afecta a la estructura narrativa misma”. (Ibíd., p. 568).

<sup>84</sup> Ibíd., p. 568.

<sup>85</sup> Ibíd., p. 568.

Para evidenciar algunos de los recursos propios del cine manierista, Jesús González Requena acude al análisis de la película de Alfred Hitchcock “Vértigo”. Se trata de la historia de un detective retirado que sufre de acrofobia (miedo a las alturas). Un amigo decide contratarlo para que siga a su esposa quien está poseída por un espíritu del pasado.

En principio, en la presentación de la película, el nombre del director no solo aparece como responsable de la dirección del film, sino como su autor absoluto, en otras palabras, se trata de “el Vértigo de Alfred Hitchcock”. La imagen de la espiral en la película se torna característica en el cine manierista, ya que contribuye con la idea de “la fascinación, la ambigüedad y el abismo”<sup>86</sup>, como elementos preponderantes de la trama y también de una época cinematográfica. El personaje principal de Vértigo se presenta como una persona errante, desorientada. “No un héroe, pues, sino un hombre marcado por su fracaso. Arrastrando, junto a sus pesadillas, su mismo vértigo: acrofobia, pánico a las alturas -es decir, fascinación por los abismos-”<sup>87</sup>. El público es tan engañado como el personaje mismo. El film se vuelve constantemente dudoso, inquietante, y mantiene a un espectador en vilo, pero que a la vez experimenta un goce al ser burlado.

#### **4.5.3 Cine Postclásico**

El cine postclásico americano se extiende a lo largo de la década de los ochenta hasta la actualidad. Pero, según el autor, es posible considerar sus inicios a partir de la década del 60. El llamado cine independiente neoyorquino permitió que se siguieran produciendo películas manteniendo la herencia del cine europeo. Pero, pese a las influencias, el cine postclásico de los Estados Unidos, siguió un sendero distinto: a diferencia del cine negro surgido en el cine manierista, que intentaba engañar y disuadir al espectador presentando un relato vacío de sentido con un protagonista dudoso, en el cine postclásico se busca, por el contrario, una total y completa identificación con el espectador, con la intención de que se concentre su pulsión visual en lo que acontece: “Relatos, pues, potentes como los clásicos pero, a la vez, vacíos de todo ordenamiento simbólico;

---

<sup>86</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>87</sup> *Ibíd.*, p. 92.

convertidos en máquinas espectaculares destinadas a conducir la pulsión visual de sus espectadores hasta su paroxismo”<sup>88</sup>.

Según el autor, las películas del cine postclásico encierran una paradoja: por un lado, los elementos simbólicos que habitaban el cine clásico y manierista se hacen presentes en el cine postclásico, pero no solo se evidencian en las películas, sino que se desmoronan ante un público que afirma ya no creer más en ellos.

Estos films obtienen su fuerza emocional de aquello mismo que deconstruyen: la densidad con la que atrapan a sus espectadores se halla en relación directa con la negación, con la inversión siniestra que en ellos tiene lugar de la estructura del relato simbólico del que, a pesar de todo, se alimentan<sup>89</sup>.

El espectador ya no cree en la figura que encarna el héroe, es ingenua y la rechaza. En su lugar, opta por la maldad que emana del psicópata. El héroe se convierte en psicópata. La dimensión simbólica que existía en los cines previos, ahora se reemplaza por la violencia ciega de lo real. La atención ahora está puesta en el acto, el espectáculo que desconoce los límites. González Requena expresa con lujo de detalle el rol de la cámara y la sensación que produce en el público al analizar escenas de “El silencio de los inocentes”, el thriller de Jonathan Demme:

La cámara es emplazada siempre -es decir: desde el primer momento-, a través de un uso masivo del plano subjetivo, [...] simultáneamente en la posición del psicópata y en la de su víctima, generando un asfixiante mecanismo de suspense que convoca al goce del atravesamiento -y de la aniquilación- del objeto: el ojo del espectador es arrastrado a la experiencia inmediata de lo real<sup>90</sup>.

La película trata sobre Clarice Starling, una aspirante a agente del FBI a la que se le encomienda la tarea de encontrar a un asesino serial. Para ello, visita al psicoanalista y caníbal Hannibal Lecter, un doctor dotado de una inteligencia superior quien la guiará en la búsqueda. Algunos de los elementos que se hacen evidentes en la película ejemplificada, son: la pulsión como recurso permanente en la mayoría de las escenas, “el carácter sexuado del cuerpo”<sup>91</sup> y la mirada, que será otro recurso imperativo en el relato. Lo siniestro se encuentra en imágenes que conducen al horror tanto para el personaje como para el espectador.

---

<sup>88</sup> *Ibíd.*, p. 581.

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 582.

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 583.

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 22.

#### 4.6 Walter White: Un héroe monstruoso

Siguiendo este camino, se comprende entonces que el héroe compuesto por Walter White está mucho más cerca del héroe postclásico descrito por Jesús González Requena en su exhaustivo análisis cinematográfico, que del héroe tradicional. En la actualidad, como ya se ha mencionado, se da una proliferación de personajes protagónicos que se alejan claramente de los héroes prototípicos de antaño y la evolución propuesta por el autor español también se puede advertir en la televisión, aunque no durante los mismos años o décadas. Las características desarrolladas previamente de la hipertelevisión y de la “tercera edad de oro”, en especial la libertad creativa a disposición de los autores, la apertura temática y la variedad narrativa, son clave para comprender la modificación de los protagonistas en televisión cada vez más cercanos a los que describió González Requena en el período postclásico.

Según este autor, la evolución del héroe fue necesaria, dado que a medida que el mundo va cambiando, se produce a su vez una variación en las ficciones que circulan y que dan cuenta de la época. Es por eso que en el período postclásico, Requena señala que se produce una “huella de desconfianza con respecto al sistema de valores que impregnara los relatos clásicos”<sup>92</sup>. En consonancia, Pablo Cano Gómez en “El héroe de la ficción postclásica”<sup>93</sup>, expresa que se modifican dos aspectos de las producciones cinematográficas: por un lado, el héroe clásico deja de ser verosímil; por otro, las obras creadas buscan evitar el descreimiento generado y los protagonistas cambian en su forma de ser y en sus motivaciones.

Como ya se advirtió, si hay una cualidad fundamental del héroe que se mantiene por sobre todas las cosas, es su capacidad para llevar adelante la acción del relato. Héroe es sinónimo de protagonista. Sin embargo, sean cuales sean las características de los héroes de la actualidad, sin importar su nivel de maldad, usualmente es sencillo identificar otras virtudes que lo pueden emparentar a los tradicionales protagonistas de otros tiempos. La más común es la inteligencia, quizás también la que produce una identificación en los espectadores con mayor facilidad. En otros casos, puede ser algún tipo de habilidad física,

---

<sup>92</sup> Requena González, J., “Clásico, manierista, postclásico: Repensando la historia del cine americano”, Castilla Ediciones, p. 584.

<sup>93</sup> Cano Gómez, P., “El héroe de la ficción postclásica”, Vol. 15, Núm.3, Universidad de La Sabana, Bogotá, 2012, p. 439.

como la fuerza o la destreza, típica de los relatos épicos, una cualidad que también se mantiene en nuestros días. Difícilmente pueda imaginarse un héroe que no tenga suficiente astucia, valentía o músculos como para abrirse paso ante las dificultades que se le presentan. Y es por eso, una vez más, que el concepto de antihéroe ligado a personajes como Don Quijote se vuelve confuso y problemático a la hora de querer encasillarlo.

El héroe de la actualidad puede poseer algunas características heroicas clásicas, pero estas ya no son las que lo definen. Asimismo, ya no representa, como lo hacía en el pasado, un modelo a seguir: no se destaca por su moral intachable, no compone un tipo idealizado para los espectadores. Por el contrario, siguiendo a González Requena, en el período manierista, la moral del protagonista comienza a tener algunos matices y luego, pasa a mostrarse ambigua en la etapa postclásica, más cercana a la de un villano.

En línea con el protagonista del período postclásico, el héroe monstruoso televisivo es un personaje que, como Walter White, lleva adelante el relato, posee algunas características heroicas, también algunos “rasgos antiheroicos” en el sentido del profesor español Sosa Rubio, pero por sobre todas las cosas, se incluye en una categoría moral difusa, mixta, contradictoria, o decididamente inversa al héroe tradicional. Si hay una característica que parece extenderse a todos los héroes televisivos de esta etapa es la idea maquiavélica de que “el fin justifica los medios”, sin importar qué tan perversos sean esos fines.

El personaje de White no escasea en virtudes. Por el contrario, el espectador admira el amor que tiene por su familia, sus habilidades químicas, su capacidad persuasiva, su preocupación por Jesse y su brillante inteligencia. Incluso su firme decisión para resolver los conflictos que se le plantean puede ser un rasgo más de su heroísmo, pero los medios que emplea y las consecuencias de dichas decisiones y acciones son las que lo vuelve un ser paradójico, y lo ponen en la vereda del monstruo.

El siguiente cuadro comparativo ilustrará más eficientemente las características de algunos de los héroes de televisión del último período:

<b>Serie</b>	<b>Héroe</b>	<b>Rasgos heroicos</b>	<b>Rasgos ambiguos</b>	<b>Rasgos villanescos</b>	<b>Justificativo</b>
Dr. House	House	Es muy inteligente y capaz en su trabajo.	Egocentrismo, cinismo, soberbia, prepotencia.	Es capaz de poner en peligro personas convencido de tener razón.	Más allá de todo, sus métodos suelen salvar vidas.

Mad Men	Don Draper	Es inteligente, competidor leal, es sensible con sus hijos.	Es egoísta y engreído. Vive angustiado. Engaña a su esposa.	Robó la identidad de otro hombre.	Lo hizo para escapar de la guerra.
Dexter	Dexter Morgan	Se destaca por su destreza física y su inteligencia para no ser descubierto.	No siente empatía. Se debaten permanentemente sus actitudes.	Es un asesino serial, despiadado con sus víctimas.	Solo mata gente que "lo merece" según el código de conducta elaborado junto a su padre.
The Walking Dead	Rick Grimes	Es buen líder, inteligente, de fuerza, coraje, intenta instaurar un código moral en medio del caos.	Duda, angustia, psicopatía.	Mata cuando lo considera necesario.	En un mundo en donde las leyes ya no existen, busca imponer un nuevo código, aunque no le resulta nada fácil.
House of Cards	Frank Underwood	Inteligencia, capacidad, liderazgo. Respeta mucho a su esposa.	Egocentrismo. Engaña a su esposa. Traiciona a sus compañeros.	Llega a matar para salirse con la suya.	No tiene - Solo le importa ser presidente.
Los Sopranos	Tony Soprano	Líder mafioso de todo el norte de Nueva Jersey, poderoso y protector de su familia.	Actitud pesimista ante la vida, antisocial, problemas psiquiátricos, frágil, vulnerable.	Es violento, un asesino a sangre fría. Despótico, experimenta ira, frustración, confusión, trastorno de personalidad.	Mantener la familia tradicional y la familia mafiosa lejos de la decadencia.
Breaking Bad	Walter White	Inteligencia, persuasión, habilidades químicas "mágicas".	Fabrica droga para mantener a su familia. Miente permanentemente. Es codicioso, ambicioso.	Se convierte en un asesino despiadado.	No tiene - La familia era una excusa.

Como se puede observar, en todos estos personajes, aparecen rasgos ambiguos y aspectos que van un poco más lejos de lo que se suele esperar en un héroe tradicional. Sin embargo, solo dos de ellos no tienen ningún tipo de justificación moral para sus actos, estos son: Walter White y Frank Underwood. A lo largo de las temporadas, el único motor de su comportamiento es su propia ambición personal y, sin importar el contexto en el que se inserten, nada es suficiente para detener el objetivo que se proponen.

Un rasgo monstruoso exclusivo en Walter White es que él es el único de todos estos personajes que se transforma por completo: mientras todos los demás evolucionan algún rasgo de su personalidad para adaptarse a nuevas situaciones, White pasa de un estado inicial de "normalidad" a uno de "monstruosidad" a medida que avanzan los capítulos. Rick Grimes ya era policía y líder en el primer capítulo de "The Walking Dead", Dexter ya era asesino al comenzar la serie, así como también House mantiene su personalidad irritable desde el primer capítulo. Incluso Frank Underwood se muestra en la primera escena de "House of Cards" como un hombre despiadado, al que no le tiembla el pulso ni siquiera al

sacrificar a un perro recién atropellado en la calle. La historia de Walter White, más allá del flashforward inicial en el desierto, comienza cuando él era un hombre sumiso y dominado. Si bien se puede argumentar que ya existía en su personalidad un germen del Heisenberg en el que se convierte, la evolución de sus rasgos es radicalmente mayor en comparación a los otros protagonistas.

En conclusión, el héroe monstruoso es aquel cuyos rasgos perversos se destacan por sobre sus virtudes, aquel que, aun generando la empatía necesaria en el espectador gracias a sus cualidades, posee rasgos que lo acercan más al villano que al héroe tradicional. En palabras de Samuel Neftalí Fernández Pichel, los nuevos héroes son:

Sujetos ficcionales que contradicen los tradicionales valores heroicos cuando no representan justamente prototipos de abierta maldad [...] Son igualmente héroes que villanos; o, en otras palabras, de su villanía arranca una senda heroica cuyo arco de desarrollo ofrece al espectador la satisfacción de una fantasía poblada tanto de admiración como de la negación de la misma por resultar esencialmente inmoral o repulsiva. Esa consumación de una suerte de placer morboso o gozo inconfesable escenifica, al mismo tiempo, un movimiento de atracción hacia la figura del ‘monstruo’<sup>94</sup>.

## La evolución del monstruo

Según François Jost, la inversión del héroe es tal en la actualidad que, a diferencia de lo que sucedía en el cine maniqueo, en donde los malos (asesinos, traficantes y manipuladores) aparecían en el rol de oponentes, en las series que analiza en su libro, “los malos están en posición de héroes [...] Llevan a cabo búsquedas, perfectamente definidas, que son entorpecidas por otros oponentes”<sup>95</sup>. Un análisis pormenorizado de los asesinatos de Walter White, permitirá advertir con mayor profundidad la monstruosidad que alcanza el protagonista de *Breaking Bad*. Tal como lo explican David R. Koepsell y Vanessa González en “*Breaking Bad’s and Philosophy*”: “más significativo que el número de muertes, será la forma de esos asesinatos y la actitud cambiante de Walter en cada uno de ellos”<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> Neftalí Fernández Pichel, S., "Breaking Bad. 530 gramos para serieadictos no rehabilitados", Errata Naturae, Madrid, 2013, p. 108.

<sup>95</sup> Jost, F., "Los nuevos malos: Cuando las series estadounidenses desplazan las líneas del Bien y del Mal", Librería, Buenos Aires, 2015, p. 83.

<sup>96</sup> Koepsell, D., y González, V., "Walt's rap sheet" en "Breaking Bad and Philosophy: Badder living through chemistry", Open Court Pub Co., Chicago, 2012.

## **Emilio**

En el primer capítulo de la serie, “Pilot” (1x01), Walter inicia su carrera como traficante de la peor manera: dos matones lo atrapan a él y a Jesse en su caravana, planean robarle su producción de metanfetaminas y deshacerse de ellos. En un intento por salvarse, Walt inventa un artilugio químico para llenar de un gas el vehículo y huir. Emilio inhala el gas y muere de inmediato, mientras que Krazy-8, el otro matón, continúa vivo, en mal estado.

Walter definitivamente es culpable por la muerte de Emilio, sin embargo, se lo puede justificar moralmente por haberlo hecho para intentar salvarse a sí mismo y a Jesse de lo que sería una muerte segura.

## **Krazy-8**

La moral de Walter todavía parecía querer prevalecer en los primeros capítulos de la primera temporada. En “And the bag’s in the river” (1x03), con Krazy-8 malherido y secuestrado en el sótano de la casa de Jesse, es su tarea encargarse de él. No quiere matarlo, pero luego de hacer una lista de pros y contras, define que si no lo hace, el matón terminará acabando con él y su familia. Nuevamente, la justificación que encuentra parece emparejada con la gravedad del asesinato. La figura de la “defensa propia” morigeró el dilema moral. Sin embargo, en este caso, Walter parece dar un paso más adelante, dado que Krazy-8 se encontraba herido y atado, en clara inferioridad de condiciones, cuando finalmente lo mata.

## **Jane**

La aparición de Jane en la segunda temporada de la serie pone a Walter en aprietos. La novia de Jesse lo persuade y lo enfrenta a White, conoce sus actividades ilícitas y, además, termina por devolver a Pinkman al mundo de las drogas. Su sola presencia resulta

una amenaza para los planes de Heisenberg en varios sentidos, ya que ahora su socio es un adicto y quiere abandonarlo.

En el capítulo “Phoenix” (2x12), luego de drogarse con heroína, Jesse y Jane duermen. Walter irrumpe en la casa y ve como Jane comienza a ahogarse con su propio vómito. Puede salvarla con facilidad<sup>97</sup>, pero decide no hacerlo. Si bien la muerte no es estrictamente su responsabilidad, por primera vez en la historia, el Sr. White se deja llevar por un impulso que no se justifica por nada más que por su propio interés: la muerte de Jane quizás sea beneficiosa para Jesse -ahora nuevamente adicto y en una senda autodestructiva- en el largo plazo, pero fundamentalmente es conveniente para Walter, que simplemente la ve morir.

### **Los dos matones que asesina para salvar a Jesse**

En el episodio “Half measures” (3x12) de la tercera temporada, Jesse planea vengarse de Gus Fring por poner en peligro a un niño y el dueño de Los Pollos Hermanos lo manda a asesinar. En el momento en que Jesse y los matones de Gus se disponían a enfrentarse al estilo western, Walt aparece por sorpresa y los atropella. Uno de los matones fallece al instante; Walter ejecuta al otro, malherido, con un disparo en la cabeza.

La figura de la “defensa propia” ya no tiene lugar en la discusión: White mata a esos dos hombres para salvar a su compañero. La justificación de estos asesinatos se apoya en la relación valiosa entre Walt y Jesse y puede hasta considerarse un acto “honorable”, pero el terreno moral por el que transita es cada vez más ambiguo y singular.

### **Gale**

El capítulo “Full measure” (3x13) muestra el fin de Gale Boetticher, un simpático cocinero de metanfetaminas que trabajaba bajo las órdenes de Gus Fring. Jesse es quien lo termina asesinando, pero a pedido de Walter. Además de ser la primera vez que el joven Pinkman comete un asesinato, el homicidio a sangre fría de Gale agrega otros condimentos:

---

<sup>97</sup> Previamente, en el mismo capítulo, Walter explica a otro personaje cómo se debe proceder en caso de que su bebé, Holly, se atragante. La escena deja en claro que Walter sabe perfectamente lo que debe hacer en una situación como esa y su decisión de no actuar es perfectamente conciente.

el químico era un ser agradable, algo inocente, y el hecho de que su presencia fuera una amenaza para el futuro de Walter y Jesse no era su propia responsabilidad, sino de Gus Fring. El plan del dueño de Los Pollos Hermanos era preparar a Gale para que reemplazara al problemático dúo conformado por Walter y Jesse, y una vez que obtuviera los conocimientos necesarios, deshacerse de ellos. Boetticher, sin embargo, no era el ejecutor de esa amenaza pendiente, sino solo un portador pasivo de ella.

### **Gus, Tyrus y Héctor Salamanca**

El episodio “Face off” (4x13) probablemente sea uno de los más recordados por los espectadores. Es este capítulo Walter vence a Gus Fring haciendo explotar una bomba casera con ayuda de otro de sus enemigos, Héctor Salamanca. En la explosión también muere Tyrus, uno de los fieles laderos de Fring.

En este caso, una vez más, Walter no es el ejecutor directo de las muertes, pero vuelve a ser el ideólogo y el que brinda los medios necesarios para que se produzcan. Aprovechando que Fring solía hostigar a Salamanca -un hombre mayor, postrado, que solo se comunicaba mediante un timbre en su silla de ruedas- por cuestiones del pasado, tomando para su beneficio el odio que el viejo tenía para con el narcotraficante de la tienda de comidas rápidas, lo convence de que se inmore en la habitación de su asilo y se lleve a Gus al infierno con él. El botón del timbre fue el detonador, y el viejo tuvo el dedo ejecutor, pero nuevamente es Walter el responsable de las tres muertes, aunque no la causa inmediata.

La muerte de Gus Fring significa la mayor victoria de Walter White en su trayectoria como traficante. No implica solamente liberarse de un peligro inminente y de un inconveniente desde el punto de vista “laboral” -ya que Walter trabajaba para Fring como si fuera un empleado-, sino también allanar su camino para convertirse en el narcotraficante principal de la zona, el dueño del imperio. Esa doble intención vuelve a desnudar el lado monstruoso de White, que más adelante, en el episodio “Say my name” (5x07), aprovechará la ocasión para sacar ventaja de la situación, cuando se presente ante otros traficantes como “el hombre que mató a Gus Fring”.

## **Otros dos matones de Gus**

Inmediatamente después de la muerte de Fring, Walter se aparece en el laboratorio donde Jesse es custodiado por dos matones. Llega por sorpresa y les dispara a quemarropa. Nuevamente, asesinarlos le permite salvar a Jesse y continuar con vida, aunque probablemente, pudieran haber existido otras maneras de resolver el asunto.

## **Mike Ehrmantraut**

La muerte del ex policía devenido en matón del imperio de drogas de Gus Fring puede que sea el acto más gratuitamente malvado de Walter White. En el episodio “Say my name” (5x07), el implacable Mike se disponía a retirarse para siempre y desaparecer, luego de que Gus muriera y que los planes de Walter para mantenerlo en su equipo fracasasen. Casi todos los cabos sueltos dejados por la desaparición de Fring estaban salvados, pero White le exige a Ehrmantraut que le entregue una lista de posibles testigos que podrían arruinarlo. Ante la negativa de Mike, Walter le dispara. Minutos más tarde, se da cuenta de que su acción no tenía sentido: podía obtener esa información de Lydia Rodarte-Quayle, una empresaria asociada a Gus Fring.

La muerte de Mike no solo fue un acto de ira injustificable, sino que el propio White admite ante el moribundo que fue innecesaria.

## **Diez hombres relacionados al imperio de Gus**

White termina por conseguir la lista de los hombres que podrían llegar a incriminarlo: diez convictos diseminados por diferentes prisiones. En el episodio “Gliding over all” (5x08), ayudado por su nuevo colega, Todd -un joven que reemplaza a Jesse cuando este decide abandonar el negocio-, contrata a un grupo de neonazis a los que les encarga los diez asesinatos, con la particularidad de que todos debían llevarse a cabo simultáneamente, en el transcurso de dos minutos, de manera tal de que la policía no pudiera llegar a reaccionar ante las muertes. Distintos presidiarios dan muerte a los testigos mediante estrangulaciones, apuñalamientos, golpes e incendios. Nuevamente, la motivación

de Walter para los asesinatos está muy lejos de lo justificable: simplemente ata los cabos sueltos para eliminar las pistas de una posible investigación de la policía.

### **La banda de neonazis y Lydia**

En el episodio final, “Felina” (5x16), Walter elabora un plan maestro para cerrar todos sus asuntos pendientes. Su idea implica eliminar a la banda de neonazis del tío de Todd y liberar a Jesse, prisionero y cocinero de metanfetamina, esclavo de esta organización criminal. Gracias a un artilugio de su propia creación y una ametralladora automática escondida, desata una balacera inmensa contra todos. Luego de la lluvia de disparos, termina por ejecutar a Jack, el líder de la banda, mientras que Jesse ahorca a Todd con una cadena y escapa. Walter, herido por los disparos de su propia arma automática, cae muerto breves minutos después.

Por su parte, Lydia también muere, envenenada con ricina (un veneno muy poderoso, de lenta acción e indetectable). Walter había colado la toxina en el té de la empresaria en una reunión previa sin que ella se diera cuenta.

De esta manera, una matanza generalizada le sirve a Walter para salvar a Jesse. Una vez más, es su socio el que le sirve de justificativo para asesinar. El acto puede tomarse como un intento de redención, ante tantos daños causados, en especial a su joven compañero. Sin embargo, también puede considerarse el último acto de egoísmo y soberbia: si no es él el que lidere el imperio del narcotráfico, nadie más podrá.

### **Otras muertes. Otras monstruosidades**

A medida que la serie avanza, se vuelve cada vez más difícil determinar la cantidad de muertes causadas por Walter White, más si se tienen en cuenta aquellas que se le puedan atribuir no tan directamente. Por dar solo un ejemplo, es imposible saber la cantidad de vidas perdidas a causa de las drogas que fabrica. Pero sin hilar tan fino, también se podría considerar que los 167 pasajeros que mueren en el accidente de avión en el capítulo “Seven thirty seven” (2x01), causado por un error del padre de Jane, abatido por la muerte de su hija, son también su responsabilidad.

Algo similar sucede con Walter cuando se empeña en continuar su plan de volverse el mandamás del imperio y asociarse con más gente. Su rol como criminal se engrandece y su responsabilidad ante las muertes que se producen se incrementa. La más dolorosa de todas probablemente sea la de su cuñado Hank a manos de Jack Welker, el líder de la banda neonazi, en el capítulo “Ozymandias” (5x14).

Sin embargo, resulta también interesante analizar otras acciones aberrantes que, sin llegar a ser asesinatos, muestran también al monstruo que vive en Walter White. Una de las principales atrocidades que comete es el envenenamiento de Brock, el hijo de Andrea, novia de Jesse en la cuarta temporada. El niño se salva después de ser internado de urgencia en el hospital, pero nunca se sabe a ciencia cierta si es una casualidad o si Walter sabía que el veneno sería insuficiente para matarlo. Lo que sí queda claro es que fue él el responsable de envenenarlo para que Jesse creyera que había sido Gus Fring y le permitiera matarlo. El héroe-monstruo florece en su esplendor en este acto, una manipulación compleja que implica poner en peligro no solamente la vida de un niño inocente, sino, peor aún, la de un pequeño muy querido por Jesse. Una farsa macabra que solo le sirve para continuar su camino sin el contratiempo de perder a Pinkman.

Hay otro momento clave en la trayectoria de Walter White que lo coloca nuevamente más cerca de un villano que de un héroe. Otra vez con un niño: el asesinato a quemarropa a manos de Todd de un pequeño que andaba por el desierto en motocicleta y es involuntario testigo del robo de metilamina a un tren ocasionado por la banda de Walter. Si bien Walter no tiene una responsabilidad directa en la muerte del muchacho, su reacción es llamativamente pasiva ante el hecho: se dispone simplemente a hacer desaparecer el cuerpo con ayuda de sus secuaces. Jesse, por el contrario, se indigna con la situación, le pide que abandone a su banda, que tome represalias y que castigue a Todd por su reacción desmedida, pero nada de esto sucede. A diferencia de Walter, la ambigüedad moral de Jesse siempre es menos permisiva y parece tener límites más firmes. Es en comparación con él, otro delincuente y narcotraficante, pero muchas veces más sensible y atribulado, que la monstruosidad del héroe que se acrecienta en Walter.

## **Capítulo 5: Walter White, héroe, monstruo y sujeto contemporáneo.**

Hasta el momento se han abordado las problemáticas de la posmodernidad y del sujeto contemporáneo entendidos como el despertar de un nuevo tiempo y una nueva subjetividad en el mundo actual. Según Bauman, Senett y Lipovetsky, en tiempos de incertidumbre y abandono institucional, este sujeto adquiere valores como el individualismo, la necesidad de satisfacción inmediata, la desconfianza, el hedonismo y el cinismo, entre otros.

A su vez, se ha desarrollado la concepción del héroe a través de los pasos propuestos por Campbell en “el camino del héroe” y su posterior actualización en Vogler, para dar cuenta de los arquetipos que tiene toda historia de ficción en la literatura, el cine y la televisión. Campbell define al héroe como el único capaz de llevar adelante la historia y hacer que esta progrese. Para este autor, el héroe tiene que ver con la historia del desarrollo y transformación personal. Se ha repasado también la evolución del héroe en el cine propuesto por González Requena, para llegar al postclásico que es el que se toma como nexos para explicar la clasificación de “héroe monstruoso”. Este concepto es necesario para abordar las nuevas características que adoptan los protagonistas en la actualidad.

Ambas problemáticas –la del sujeto contemporáneo y la de un nuevo tipo de héroe– se encuentran relacionadas con la hipótesis de trabajo propuesta: “la emergencia de un nuevo tipo de héroe en la serie *Breaking Bad*”, dado que el personaje protagonista de la serie, Walter White, reúne las cualidades contemporáneas del sujeto ya expresadas, así como también coincide con las características de un héroe monstruoso, una forma nueva de protagonista. En los últimos años, estas nociones se encuentran presentes en la pantalla chica, generando narrativas audiovisuales que se alejan de lo tradicional y que tienen personajes que invitan a nuevas categorizaciones.

En este capítulo, se realizará un análisis de la primera temporada con el fin de relacionar al protagonista de *Breaking Bad* con los doce pasos del héroe propuestos por Vogler y las escenas fundamentales de la serie que ponen de relieve las nociones de sujeto contemporáneo y del héroe monstruoso trabajadas a lo largo de la tesis.

## 5.1 El camino de Walter White

El primer paso en el análisis referirá a la adaptación de los doce pasos que propone Vogler como actualización de los 17 originales de Campbell en “el camino del héroe”. La propuesta del productor estadounidense es muy similar a la del mitólogo, solo que prefirió sintetizar algunos pasos de este camino para adaptarlo a las historias contemporáneas.

La intención en este punto del trabajo es demostrar que Walter White es un héroe de acuerdo a los pasos que identifican ambos autores. La peculiaridad del análisis radicará en que muchas de las acciones a las que acude Walter White para solucionar los conflictos que se le presentan, distarán en gran medida con las de un héroe tradicional. Esta diferencia permite distinguirlo como “héroe monstruoso”.

De las cinco temporadas que conforman la serie, la primera de ellas funciona como el mejor exponente de lo mencionado previamente. Cabe mencionar que estos pasos del héroe que proponen los autores pueden darse incluso dentro de un mismo episodio de una serie, así como también en cada temporada o a nivel global, teniendo en cuenta el relato desde el primer episodio hasta el último.

### 1) *Mundo ordinario*

Aquí se muestra al protagonista -previo a convertirse en héroe- en su vida cotidiana: sus problemas, deseos, aspiraciones, necesidades, etc. Se establece el tema de la historia, antecedentes y las motivaciones del héroe.

Walter White es el héroe de *Breaking Bad*. Es un hombre de unos 50 años de edad. Reside en la ciudad de Albuquerque, Nuevo México, con su esposa Skyler. Tiene un hijo adolescente con parálisis cerebral parcial y un bebé en camino. Walter necesita dos empleos para llegar a fin de mes, y aun así le resulta difícil. Es profesor de química en un colegio secundario y cajero en un lavadero de autos, aunque su jefe suele ponerlo a lavar cuando falta personal, lo que hace que Walter se fastidie mucho. Su esposa es quien toma las decisiones en el hogar, y su hijo se muestra molesto por la situación económica de la familia, por ejemplo en el hecho de que el calefón no funciona bien.

### 2) *Llamado a la aventura*

En el segundo paso, el héroe es convocado a emprender una “aventura”, en la que confluyen sus problemas externos con sus deseos internos.

El llamado de Walter es el diagnóstico de un cáncer de pulmón terminal: solo le quedan unos meses de vida y su familia quedará desamparada cuando él muera.

### 3) *Rechazo del llamado*

En el tercer paso, el héroe duda en aceptar y responder a ese llamado. Usualmente, alguien acude al héroe en busca de ayuda: se necesita de su acción para un bien mayor. Es común que el protagonista tema o dude de sí mismo y no quiera emprender el camino desde el inicio.

En el caso de Walter White, ante la noticia de su enfermedad, no decide inmediatamente inclinarse por la producción de metanfetamina o por la actividad criminal, sino que muestra duda e incertidumbre acerca de qué es lo que puede hacer de su vida para solventar a su familia, ya que morirá en poco tiempo. En *Breaking Bad* todos estos primeros pasos suceden en un momento muy breve del primer capítulo y la duda, el “rechazo del llamado” de Walter White se adivina más que mostrarse claramente. Es posible intuir que, por el tipo de salto que se producirá en su vida, Walter no está del todo decidido a tomar el camino del narcotráfico.

Nuevamente, en el recorrido que emprende Walter vemos la diferencia con los héroes más clásicos: el rechazo del llamado solía ser a causa del miedo, de la incertidumbre, de la imposibilidad del “aún no héroe” de creerse capaz de llevar a cabo los objetivos. En este caso, la duda de Walter es efímera, toma la decisión con determinación, se juega por completo, pese a que la idea pareciera ser peligrosa e inmoral.

### 4) *Encuentro con el mentor*

En el cuarto momento, el héroe se encuentra con un referente, líder o autoridad que ya hizo el recorrido que está por emprender. En el caso de Walter White, su mentor no parece un hombre muy sabio. Se trata de Jesse Pinkman, un exalumno de su clase que tenía experiencia en la producción y distribución de drogas. Son pocas las herramientas que le brinda el joven, principalmente, los contactos con los traficantes, ya que termina siendo

Walter el que le enseñe a Jesse a cocinar de mejor manera. De todas formas, el profesor no podría ni siquiera haber comenzado sin la asistencia del atribulado muchacho.

#### 5) *Cruzando el primer umbral*

El héroe decide abandonar su lugar de comodidad del mundo ordinario y se arroja hacia lo desconocido, un punto de no retorno.

Aquí es cuando Walter decide empezar a cocinar metanfetamina con quién será su socio, Jesse. El Sr. White ingresa al mundo de la droga: cambia su rumbo por completo y se dirige hacia caminos que sabe que difícilmente le traigan buenas noticias. Pronto, se enfrentará con dos narcotraficantes (Krazy-8 y Emilio) que amenazan con matar a los nóveles cocineros de metanfetaminas.

#### 6) *Pruebas, aliados, enemigos*

En el sexto paso, que no tiene un espacio cronológico tan delimitado como los anteriores, el héroe se encuentra bajo presión en este nuevo estado de las cosas (Vogler lo llama “Mundo Especial”), aprende nuevas reglas, se enfrenta a enemigos y genera alianzas.

Walter se irá sumergiendo cada vez más en el inframundo que representa la metanfetamina que elabora. Identifica como enemigos a personajes como Krazy-8, Emilio, Tuco Salamanca, mientras que genera una afinidad con Jesse Pinkman, su socio, y los amigos de este, Skinny Pete, Combo y Badger. Desde el primer capítulo, el Sr. White tiene una prueba de fuego: enfrentarse a dos narcotraficantes que lo amenazan. Uno de ellos, Emilio, termina muerto por sus acciones.

En este punto se evidencia a las claras el abismo entre los héroes tradicionales y el propuesto por *Breaking Bad*. Por supuesto, Walter sabe que el mundo del narcotráfico no será un cuento de hadas, pero es llamativo lo rápido que se produce su transformación: en el primer intento de producir metanfetaminas, ya se ha convertido en un asesino.

Cabe mencionar que el héroe tradicional -muchos superhéroes clásicos también-, si bien admite el uso de la fuerza como método de resolución de objetivos, no suele llegar al punto de matar a sus adversarios. Lo más usual es que, dado que tiene mejores habilidades que el resto, sea capaz de aprehender a los villanos, controlarlos, apresarlos, pero no matarlos. Incluso los héroes que se caracterizan por su maña y no por su fuerza suelen

“darle su merecido” a los maleantes sin ni siquiera ejercer violencia, y ese castigo se da de una manera más simbólica (se devela una traición, el antagonista queda en evidencia, se lo humilla, etc.).

Por su parte, Walter White utiliza sus conocimientos de química para salir de un embrollo, pero sus acciones tienen consecuencias mucho más drásticas.

#### 7) *Acercándose a la caverna más oscura*

En la séptima instancia, el héroe se prepara para enfrentarse al mayor reto de su camino hasta ahora. Es el momento en el que el personaje comienza a poner en juego algunas habilidades que utilizará en la trayectoria.

Luego de crear una reacción química para escapar de Emilio y Krazy-8, el primero termina muerto. El segundo, sin embargo, sobrevive, aunque queda en muy mal estado. Walter y Jesse deben lidiar con dos problemas: hacer desaparecer el cuerpo de Emilio para no dejar evidencia de su muerte y eliminar a Krazy-8, dado que, si lo dejan vivo, podría matarlos a ellos y a sus seres queridos. Walter duda, se resiste, pero sabe que no tiene otra alternativa.

#### 8) *Ordalía suprema*

El héroe se enfrenta a su mayor miedo. Simboliza la crisis de la historia.

Cuando Walter genera el gas que mata a Emilio y escapa, solo improvisa para tratar de sobrevivir. La decisión de matar a Krazy-8, cautivo en un sótano, cambia mucho el panorama.

Allí donde un héroe clásico enfrentaría un primer escollo en su camino, el héroe monstruoso no tiene piedad con un hombre malherido y atado a un poste. Allí donde otros deben superar sus miedos para ingresar en una caverna, trepar una montaña en medio de una tormenta, enfrentar al primer maleante que se cruzan, Walter se dispone a matar.

#### 9) *Recompensa*

En los relatos clásicos, se produce cuando el héroe enfrenta el reto mayor y logra sobrevivir. A partir de allí, sus características heroicas se evidencian claramente. Se encuentra rejuvenecido y revitalizado por la experiencia.

Lo que sucede con Walter White luego del asesinato de Krazy-8 es la confirmación de que no habrá vuelta atrás, de que su vida ha cambiado. A partir de este episodio, lo que comienza a evidenciarse es su cualidad de monstruo más que sus características heroicas.

#### 10) *El camino de vuelta*

En el décimo paso puede producirse de dos maneras: o el héroe vuelve a su hogar victorioso o la consecución de su objetivo lo obliga a regresar hacia una nueva aventura (o algún tipo de reinicio o inversión de la que ya vivió). Normalmente, en este punto, el antagonista busca venganza, recupera el botín, persigue al héroe en su regreso, y esto vuelve a activar el camino.

Lo que sucede con Walter y Jesse es que resuelven algunos escollos, pero aún no han logrado su objetivo: deben vender el producto que tanto les costó producir. Eso los vuelve a lanzar hacia la aventura, cada vez más grande, cada vez más oscura.

#### 11) *Resurrección*

En este punto se produce el clímax de la historia. Una prueba más difícil que las anteriores, ya sea desde el punto de vista moral, espiritual o físico.

Walter White enfrenta a Tuco, una persona reconocida, respetada y muy intimidante en el ambiente de los narcotraficantes. Se dirige a su guarida, territorio claramente adverso, rodeado de matones, y se presenta oficialmente como Heisenberg. Reclama su dinero y lo amenaza. Al ver que sus pedidos son desoídos, hace estallar la oficina de Tuco y amenaza con volar todo el edificio en pedazos si no le dan lo que le corresponde.

#### 12) *El retorno con el elíxir*

El héroe regresa a su Mundo Ordinario y cierra el círculo con un nuevo conocimiento adquirido. El cambio que ha sufrido el protagonista impacta enormemente en su mundo.

En el caso de *Breaking Bad*, Walter no vuelve a un mundo ordinario expresamente dicho, dado que tiene una doble identidad y, en realidad, nunca lo abandona del todo. Sin embargo, como Heisenberg, aprende que la vida de traficante no es sencilla, pero que puede ser valiente para enfrentar a sus rivales e inteligente para doblegarlos.

## **5.2 El héroe, el monstruo y el sujeto contemporáneo en el relato**

Tal como se postula en la hipótesis al comienzo de este trabajo, “Walter White es el exponente más acabado de un nuevo tipo de héroe, resultante de los cambios históricos de los últimos tiempos”. Es momento de analizar detalladamente las instancias en que estas características que se pueden evidenciar en el protagonista saltan a la vista en escenas específicas de la serie.

### **Walter White, el héroe**

Si bien se ha mencionado en numerosas oportunidades que el Sr. White es un héroe de características monstruosas, hay algunas instancias en donde se pueden hallar acciones en las que pareciera que el gesto no es tan puramente egoísta. Los rasgos heroicos tradicionales de Walter White se encuentran en los momentos en que utiliza su astucia y su agresividad por el bien del prójimo. A pesar de que el químico se justifica diciendo constantemente que todo lo que hace lo hace por el bien de su familia, usualmente sus acciones más heroicas son en favor de Jesse.

Uno de esos momentos sucede en el episodio “Half measures” (3x12), en el que Walt aparece repentinamente para salvarle la vida a su joven socio cuando estaba a punto de enfrentarse con dos matones de Gus Fring. Si bien mantener a Jesse con vida es conveniente para White, se puede considerar que el acto de poner en riesgo su vida -y también el hecho de que no dejarlo matar, conociendo la sensibilidad del muchacho- es lo suficientemente altruista como para formar parte de esta selección.

Las situaciones en las que Walter demuestra su astucia y se impone a sus antagonistas son muchas: el primer enfrentamiento en la guarida de Tuco combina el conocimiento para crear un explosivo y la audacia para presentarse a reclamar en territorio enemigo; el plan para matar a Gus Fring mezcla una gran inteligencia para elaborar una venganza que incluye la inmolación de Tío Salamanca y la retorcida pero brillante jugada del envenenamiento de Brock. También queda demostrada su capacidad de salir de embrollos mediante su inteligencia con acciones dignas del héroe ochentoso McGyver (McGyver, ABC, 1985-1992), cuando inventa una batería para hacer funcionar la auto

caravana después de que la del vehículo quede agotada en medio del desierto, en el episodio “4 days out” (2x09).

Sin embargo, este héroe no siempre se muestra como un hombre necesariamente valiente. Heisenberg es un personaje cada vez más recio, más austero, más capaz de infundir miedo, pero los vestigios del viejo Walter, aquel sumiso profesor de secundaria, no dejan de aparecer cada vez que se ve en peligro.

Uno de las acciones más desinteresadas del Sr. White -por lo tanto, de las más heroicas en un sentido tradicional- en toda la serie se produce en el capítulo “Ozymandias” (5x14)<sup>98</sup>, en el que, luego de que Walter Jr. sepa la verdad sobre su padre, en un acto desesperado, White se lleva a Holly consigo. Luego de recapacitar en soledad, entiende que ya no tendría chances de recuperar a su familia y decide enmendar mínimamente la situación: llama a su casa, sabiendo que la policía estaría escuchándolo. Cuando Skyler responde, se auto incrimina groseramente, desliga a Skyler de toda responsabilidad y deja entender que todo lo que su esposa había hecho, había sido bajo amenaza de muerte. Luego deja a la niña en una estación de bomberos, para que sea devuelta a su madre.

Por supuesto, la instancia de heroísmo definitiva sucede en el episodio final, en el que Walter vuelve a salvar la vida de Jesse y pierde la propia en el intento. Para ello, elabora un sofisticado mecanismo a control remoto para disparar y eliminar a sus adversarios desde un auto, como una prueba más de su inteligencia. Además, consciente de que probablemente morirá en el intento -y también conociendo su destino final, ya que el cáncer otra vez lo aquejaba-, dedica sus últimas acciones a organizar el desastre que había causado: por un lado, confiesa que todo lo hizo por su propio deseo; por otro, se las arregla para hacer que todo su dinero vaya a parar a sus hijos mediante un complicadísimo sistema de persuasión hacia los dueños de Grey Matter. Como ya se ha dicho, el espectador tiene muchas razones para desconfiar de Walter y no creer que todo lo que hace en este episodio final es para redimirse, para reparar lo que había hecho mal. Conociendo a este héroe monstruoso, no es difícil imaginar que asesinar a todos los que le robaron su negocio no es una simple venganza más.

---

<sup>98</sup> La popularidad y enorme aceptación de la serie queda nuevamente evidenciada en este capítulo. En el afamado sitio de información sobre cine y series Internet Movie Data Base (imdb.com), este episodio cuenta con un rotundo 10/10 de puntaje promedio entre los usuarios que votan en la página.

## **Walter White como sujeto actual**

El primer episodio de la serie es lo suficientemente rico como para servir de ejemplo de cómo el sueño americano está resquebrajado. En la escena inicial, en las primeras palabras dichas por Walter, Skyler y Walter Jr. ya se pueden advertir las necesidades que sufre la familia: el calefón está roto, hay cuentas que pagar, el dinero no alcanza. El detonante del cáncer engrandecerá esa situación a un punto límite: un hombre con dos empleos no tiene la menor posibilidad de afrontar los gastos de un tratamiento oncológico y nadie sabe qué será de la familia White cuando Walter no esté ahí para cuidar de ella.

Otro de los temas que tratan los autores mencionados es la incertidumbre, la inseguridad, la falta de un rumbo, la escasez de una guía que marque el camino. La vida moderna se ha transformado en un sálvese quien pueda, en la que los límites morales pueden correrse, atravesarse y modificarse según decisiones individuales. Las instituciones sociales han perdido fuerza como rectoras de los comportamientos y la moral pasa a ser una opción personal, una cuestión más flexible y menos vertical.

En el episodio “A no rough stuff type deal” (1x07), se produce una conversación muy interesante entre Hank y Walter. El agente de la DEA le ofrece un cigarro cubano, ilegal en el país, y la situación da origen a un breve parlamento del Sr. White, que por primera vez argumenta -solapadamente- a favor de su nueva actividad. Señalando el whisky que estaban bebiendo, Walter afirma: “Si estuviéramos tomando esto en 1930 sería ilegal, un año después, ya no lo era”, y luego remarca que las leyes son arbitrarias, dando a entender que así como el cigarro cubano es ilegal y el cigarrillo común no, otras drogas son ilegales y podrían no serlo. El diálogo reviste mucha importancia para la trama, no solo porque genera una tensión entre personajes que serán antagonistas durante toda la serie, sino porque es la primera vez que Walter White da una opinión elocuente sobre el porqué de su nueva elección de vida. En capítulos posteriores reforzará nuevamente su relativismo moral al indicar que la decisión de consumir drogas es personal: los que lo hacen lo seguirán haciendo sin importar quién las produzca, de modo que su contribución a su situación no les provoca mayor daño, sino mucho menor, ya que su producto es más puro y menos dañino.

La cuestión del individualismo y la sed de realización personal que tiene Walter, se ilustra claramente en “4 days out” (2x09), capítulo en el que Walter se fastidia al saber que el cáncer estaba en remisión, dado que ya no tendría excusa para dedicarse al narcotráfico. Pero el egoísmo de Walter se evidencia permanentemente: gran parte de sus acciones tienen que ver con manipular a quienes tiene alrededor para salir beneficiado. Así, convence a Jesse de matar a Gale, deja morir a Jane pudiendo salvarla, hace creer a Pinkman que Gus había envenenado a Brock y permanentemente le miente a su familia, ocultando su verdadera actividad.

Otra característica que se suele señalar sobre el sujeto contemporáneo es el hedonismo. Más allá de la mencionada ambición de realización personal de Walter, ese deseo irrefrenable de darse el gusto de hacer algo en lo que sea bueno sin importar a cuánta gente dañe para cumplirlo, hay un hecho muy específico en donde esta necesidad hedonista se muestra muy claramente. En el episodio “Fifty-one” (5x04), Walter se cansa de su Pontiac Aztec luego de una visita al mecánico y se lo “vende” por 50 dólares. Luego compra autos nuevos para él y para su hijo, dos deportivos muy llamativos, un Chrysler 300 y un Dodge Challenger. El deseo de Walter de satisfacer su necesidad -en este caso, de disfrutar del dinero que ha ganado produciendo drogas- va más lejos que su necesidad de ser cauteloso y no levantar sospechas en el vecindario. Una vez más, y de manera muy palpable, prima la búsqueda del placer por sobre la seguridad. No sería aventurado creer que, llegado a este punto, acrecentar la sensación de peligro no es otra cosa que un placer más para Walter White.

## 6. Conclusión

El presente trabajo de investigación tuvo como objetivo comprobar la emergencia de un nuevo tipo de héroe en la serie de ficción estadounidense “Breaking Bad”. Algunos de los interrogantes que permitieron el abordaje de esta temática, han sido el impacto y la popularidad generada por su público, y las razones que motivaron el surgimiento de un nuevo tipo de protagonista, más cerca de un héroe “villanesco”, que de un héroe clásico. De esta manera, se indagó la posibilidad de que un personaje como Walter White pudiera ser uno de los exponentes más acabados de un nuevo tipo de héroe, resultante de los cambios históricos ocurridos en la subjetividad contemporánea.

El principal atractivo de la serie radicaba en la transformación que experimenta su protagonista. De ser un padre de familia, trabajador, de clase media, se convierte en un despiadado traficante de metanfetamina. En el transcurso de la historia, Walter White desarrollará un perfil completamente antitético a su antiguo ser. Se volverá una persona ambiciosa, orgullosa, codiciosa, manipuladora y egoísta. Estas facetas concuerdan con el marco de ilegalidad en el que irrumpe, que se convierte en su nuevo y verdadero hábitat, donde los límites del bien y el mal se desdibujan por completo.

Las herramientas metodológicas empleadas para el análisis y argumentación de la hipótesis de trabajo propuesta fueron, en principio, los autores filosóficos Zygmunt Bauman, Richard Sennett y Giles Lipovetsky. Sus obras permitieron contextualizar la crisis que afronta el sujeto contemporáneo a través del período histórico que atraviesa la subjetividad actual.

En el siglo XX, el sujeto, como consecuencia de múltiples acontecimientos políticos, económicos y sociales, tales como las guerras mundiales y sus repercusiones, comienza paulatinamente a perder certezas y se encuentra sumergido en una realidad más incierta y compleja que antes. Experimenta un desmoronamiento de valores que funcionaban bajo una lógica determinada, como por ejemplo, los queregonaba el capitalismo: el ascenso social, el “sueño americano”, la competitividad y el mérito propio, y se produce como resultado, la angustia, la incertidumbre y el debilitamiento de los vínculos humanos y de las instituciones.

Ante una realidad, presentada en estos términos, con un ser humano pesimista, que no encuentra referentes y no le interesa establecer un vínculo con algo superior a él, se han encontrado muchas de estas cuestiones en las series de ficción de los últimos años, y han tomado como eje temático, el estado de desasosiego y crisis del hombre. Para un análisis más exhaustivo, se ha acudido a un breve antecedente sobre la evolución del medio televisivo desde el punto de vista de sus contenidos. Dicha investigación permitió arribar a la conclusión de que la denominada “tercera edad de oro de la TV”, también conocida como “la era del drama”-que se caracteriza por ofrecer contenidos narrativos de alta calidad adaptados a la pantalla chica- buscó escenificar gran parte de esa realidad e ilustrarla en los protagonistas de este tipo de historias. Se ha producido un “boom” del género dramático en donde temáticas más arriesgadas y controversiales se encuentren al alcance del público y generen, a partir de allí, un grado de reflexión y abordaje más profundo a este tipo de personajes en el campo académico.

A partir de allí, se ha decidido focalizar en los elementos que permiten clasificar al personaje protagónico bajo una nueva denominación. Algunos estudiosos se referían a Walter White como un héroe “monstruoso”. Se ha adoptado esta definición para referirse al protagonista porque, en principio, cumple con muchos de los pasos que aparecen en las obras de Joseph Campbell y Christopher Vogler en referencia al héroe.

Campbell fue reconocido por haber propuesto “el camino del héroe”, una serie de pasos que cumple todo personaje protagónico, provenga de la literatura, el cine o la tv. En esa misma línea, Vogler resume esos pasos, pero también, argumenta que sin ellos, no se estaría ante la presencia de un héroe en la historia. Walter White es héroe desde el punto de vista de que permite que la historia progrese y efectúa gran parte de los pasos que dichos autores mencionan. El rasgo llamativo de Walter White que lo convierte en un héroe monstruoso, es que resuelve los conflictos que se producen de una manera radicalmente distinta y extrema a como lo haría el héroe clásico que estudian ambos autores. Lo “monstruoso” refiere a que este personaje escapa a las categorías tradicionales de héroe, antihéroe y villano pertenecientes a un tipo de cine que ha perdido vigencia y credibilidad en sus públicos. Con el surgimiento de la televisión y la evolución de los contenidos narrativos indagados previamente, se puede concluir que Walter White condice con lo que el español González Requena define como “héroe postclásico” del cine. El autor argumenta

que actualmente, de parte del contenido audiovisual, se busca una pulsión visual permanente con la intención de generar un grado de identificación absoluto con el espectador. Asimismo, una descarga emocional y sustraer todo ordenamiento simbólico de estos nuevos textos audiovisuales con el fin de generar relatos potentes y reales. La figura del héroe es entonces, la de un héroe malo, que ante las posibilidades que se le presentan, se suele inclinar hacia el costado más inmoral. Esta noción se encuentra arraigada y depositada en su público. De allí que, así como se logra alcanzar un alto nivel de identificación con los espectadores, el contenido se nutre de las problemáticas vigentes para mostrar un héroe más actualizado. Walter White es un héroe monstruoso, ya que su faceta macabra supera los motivos iniciales de su inclinación por la actividad delictiva, poniéndolo en el lugar más extremo imaginable dentro de la clasificación -que aún le compete- de héroe.

A raíz de lo expuesto previamente, la misma temática propuesta puede abordarse a futuro desde costados poco explotados, como la televisión nacional. El trabajo de investigación se centró en ficciones televisivas estadounidenses, pero eso no quita que se pueda elaborar un nuevo análisis con producciones de otras partes del mundo. En el caso de la televisión argentina, algunas ficciones de las últimas décadas podrían tenerse en cuenta para el análisis: miniseries como “Okupas” (2000, Ideas del Sur), “Historia de un clan” (2015, Underground) o “El Marginal” (2016, Underground) cuentan con protagonistas de características generales similares a las propuestas en este abordaje. Las notorias diferencias de producción y consumo de nuestro país harían de un análisis autóctono un trabajo completamente nuevo.

Por otra parte, otra temática que quedó afuera de nuestra investigación y también podría ser analizada más a fondo, es la de la empatía del público frente a estos nuevos protagonistas, con un estudio desde el punto de vista del receptor.

Una nueva veta de análisis podría volver a abrirse en cualquier momento, cuando nuevamente el héroe mute, vuelva a su estado original, desaparezca (quizás se oculte entre protagonistas corales) o se transforme en algo todavía más retorcido que el mayor exponente de nuestros tiempos, Walter White.

## **Bibliografía**

APARICIO, David (2006). "Reseña de Clásico, manierista, postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood de Jesús González Requena". Pozuelo de Alarcón: Universidad Francisco de Vitoria. Comunicación y Hombre, núm. 2, pp. 151-153.

BAUMAN, Zygmunt (2000). "Modernidad líquida". Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

CAMPBELL, Joseph (1959). "El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito". México: Fondo de Cultura Económica.

CANO-GOMEZ, Pablo (2012). "El héroe de la ficción postclásica". Universidad Católica San Antonio de Murcia, España. Extraído desde:  
<http://www.scielo.org.co/pdf/pacla/v15n3/v15n3a05.pdf>

CARASSALE, Santiago y VITALE Angélica. "El sujeto y el poder". Chile: Universidad Arcis, Escuela de Filosofía. Extraído desde [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)

CARLON, Mario y SCOLARI, Carlos A. y otros (2009). "El fin de los medios masivos: El comienzo de un debate". Buenos Aires: La Crujía Ediciones.

CARRION, Jorge (2014). "Las series en serio". Buenos Aires: Interzona.

CASAS DELGADO, Inmaculada (2014). "Breaking Bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados". Madrid: Revista Comunicación, núm. 12, Vol. 1, pp. 141-144.

CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2009). "Por un drama de calidad en televisión: la segunda edad dorada de la televisión norteamericana". Extraído desde  
[http://www.academia.edu/7072358/Por\\_un\\_drama\\_de\\_calidad\\_en\\_televisi%C3%B3n\\_la\\_s](http://www.academia.edu/7072358/Por_un_drama_de_calidad_en_televisi%C3%B3n_la_s)

egunda\_edad\_dorada\_de\_la\_televisi%C3%B3n\_norteamericana\_For\_a\_quality\_drama\_on\_television\_the\_second\_golden\_age\_of\_North\_American\_television

CASULLO, Nicolás y otros (2001): "Itinerarios de la modernidad: Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad". Buenos Aires: Eudeba.

COBO DURAN, Sergio y otros (2013). "Breaking Bad. 530 gramos para serieadictos no rehabilitados". Madrid: Errata Naturae.

CONTRERAS MILENA PEÑUELA, Diana (2013). "Crítica a la razón cínica contemporánea: Reversión de la relación vida y aprendizaje". Colombia: Pontificia Universidad de Javeriana, Grupo de investigación Filosofía, Sociedad y Educación.

CORCUERA MUÑOZ, Alfonso (2012). "La literatura de la pequeña pantalla". Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Revista de letras y ficción audiovisual, núm. 2, pp. 232-234.

DE LA FUENTE VALBUENA, Felicísimo (2009). "Reseña de Clásico, manierista, postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood de González Requena, Jesús". Madrid: Universidad Complutense de Madrid. CIC Cuadernos de Información y Comunicación, Vol. 1

DE LA FUENTE VALBUENA, Felicísimo (2009). "Reseña de Clásico, manierista, postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood de González Requena, Jesús". Madrid: Universidad Complutense de Madrid. CIC Cuadernos de Información y Comunicación, Vol. 14. pp. 329-335.

ECO, Umberto (1983). "TV: La transparencia perdida. La estrategia de la ilusión". Biblioteca Omegalfa. Extraído desde <http://www.freewebs.com/encambio/biblio/eco1.htm>

FIDANZA, Fabio (2006). "Sobre Jost, François, Los nuevos malos. Cuando las series estadounidenses desplazan las líneas del Bien y del Mal". Buenos Aires: Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual, núm. 13.

GARCIA GARCIA, Sara (2014). "El tratamiento del mal en la series televisivas norteamericanas actuales". [Tesis de licenciatura]. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, Facultad de Ciencias de la Comunicación.

HERNÁNDEZ SANTANA, Christian (2000). "Nicolás Casariego: Héroes y antihéroes en la literatura". Madrid: Universidad de la Laguna, Recensión.

INNERARITY, Daniel. "Habermas y el discurso filosófico de la Modernidad".

JOST, François (2015). "Los nuevos malos: Cuando las series estadounidenses desplazan las líneas del Bien y del Mal". Buenos Aires: Librería.

JUNG, G., Carl (1970). "Arquetipos e Inconsciente Colectivo". Barcelona: Paidós.

KOEPSSELL, David y ARP, Robert (2012). "Breaking Bad and Philosophy: Badder living through chemistry". Chicago: Open Court Pub Co.

LIPOVETSKY, Gilles (2000). "La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo". Barcelona: Anagrama.

LIPOVETSKY, Gilles (2010). "La era del vacío". Barcelona: Anagrama.

PÉREZ VITE, Miguel Ángel (2001). "La corrosión del carácter: Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo". Frontera Norte, Vol. 13, núm. 26.

PONCE, F. Marcelo (2011). "La modernidad como objeto de indagación filosófica en Jürgen Habermas". A parte Rei Revista de Filosofía, núm. 73. pp. 1-9.

PROPP, Vladimir (1970). "Morfología del cuento". Editorial Fundamentos.

REQUENA GONZÁLEZ, Jesús (2006). "Clásico, manierista y postclásico: Repensando la historia del cine americano". Valladolid: Castilla Ediciones.

ROCCA VÁZQUEZ, Adolfo (2006). "El hombre operable: Notas sobre el estado ético de la tecnología génica". Estado Unidos: Universidad de Harvard, Centro de Estudios Europeos (CES), Traducción para Revista Observaciones Filosóficas, Goethe Institut Boston.

ROCCA VÁZQUEZ, Adolfo (2008). "Individualismo, Modernidad Líquida y terrorismo hipermoderno; de Bauman a Sloterdijk. Chile: Konvergencias, Filosofía y Culturas en Diálogo, Vol. 5, núm. 17.

RODRIGUEZ, Juan Manuel (2007). "Genealogía de Seinfeld". [Tesis de licenciatura]. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Ciencias de la Comunicación.

ROMERO, Aníbal (1998). "Desencanto del mundo, irracionalidad ética, y creatividad humana en el pensamiento de Max Weber".

SCOLARI, Carlos (2008). "Hacia la hipertelevisión: Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo". Universidad de Vic, Revista académica de la federación latinoamericana de facultades de comunicación social (FELAFACS), Diálogos de la comunicación, núm. 77

SENNETT, Richard (2011). "El declive del hombre público". Barcelona: Anagrama.

SENNETT, Richard. (2000). "La corrosión del carácter: Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo". Barcelona: Anagrama.

SMITH, Murray (1995). "Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema". Oxford: Oxford University Press.

TAMÉS, Enrique. "Lipovetsky. Del vacío a la hipermodernidad". Tiempo Cariátide, núm. 47.

VOGLER, Christopher (2002). "El viaje del escritor: Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas". Ma Non Troppo.

WALLACE, David y QUIROGA, Riva. "Modernidad: Un proyecto incompleto". Seminario de análisis de textos. Chile: Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Literatura.

### **Fuentes Electrónicas**

"Breaking Bad"(2016, Septiembre 14). Extraída de [https://en.wikipedia.org/wiki/Breaking\\_Bad#Episodes](https://en.wikipedia.org/wiki/Breaking_Bad#Episodes)

"Golden age of television" (2016, Septiembre 4). Extraída desde [https://en.wikipedia.org/wiki/Golden\\_Age\\_of\\_Television](https://en.wikipedia.org/wiki/Golden_Age_of_Television)

"Hipermediaciones" (2014, Diciembre 2). Extraída desde <https://hipermediaciones.com/2014/02/12/mooc-la-3a-edad-de-oro-de-la-tv/>

"Historia de los conceptos psicoanalíticos sobre el self". En Blog Terapia online. Extraída desde <https://terapiaonline.co/psicologia-evolutiva/identidad-y-cambio/capitulo-2-yo-y-self-su-delimitacion-conceptual/ii/historia-de-los-conceptos-psicoanaliticos-sobre-el-self/>

"Twin Peaks" (2016, Septiembre 9). Extraída desde [https://en.wikipedia.org/wiki/Twin\\_Peaks](https://en.wikipedia.org/wiki/Twin_Peaks)

"La morfología del cuento de Vladimir Propp" (2009, Agosto 30). En Blog Técnica cinematográfica. Extraída desde <http://tecnicacinematografica.blogspot.com.ar/2009/08/vladimir-propp-y-la-morfologia-del.html>

"Introducción a Don Quijote" (2016, Agosto 31). Extraída desde <http://literatura.about.com/od/Titulosenordenalfabetico/p/Resena-De-Don-Quijote.htm>

“Amar a Walter White, odiar a Walter White” (2013, Agosto). Extraída desde [https://www.researchgate.net/publication/280878349\\_Amar\\_a\\_Walter\\_White\\_odiar\\_a\\_Walter\\_White\\_Breaking\\_Bad](https://www.researchgate.net/publication/280878349_Amar_a_Walter_White_odiar_a_Walter_White_Breaking_Bad)García

AYUSO, Rocío (2013, Noviembre 15). "Matar una serie a golpe de tuit: Twitter ha hundido ‘Homeland’ y prolongado la vida de ‘Scandal’". Extraída desde [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/15/television/1384543572\\_289235.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/15/television/1384543572_289235.html)

Breaking Bad Wikia (2015, Octubre 6). Extraída desde [http://es.breakingbad.wikia.com/wiki/M%C3%BAsica\\_\(Breaking\\_Bad\)](http://es.breakingbad.wikia.com/wiki/M%C3%BAsica_(Breaking_Bad))

Breaking Bad Wikia (2015, Octubre 6). Extraída desde <http://es.breakingbad.wikia.com/wiki/Color>

FERNÁNDEZ IBARS, Ricardo y SORIANO LÓPEZ, Idoia. "La historia y el cine". Extraída desde [http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.htm#5.1.\\_\\_\\_\\_\\_EL\\_CINE\\_COMO\\_RE](http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.htm#5.1._____EL_CINE_COMO_RE)  
FLEJO\_DE\_UNA\_SOCIEDAD\_

GOODMAN, Tim. "Welcome To the Platinum Age Of Television — And Good Luck With That". Extraída desde <http://www.hollywoodreporter.com/bastard-machine/golden-age-tv-best-tv-814146>

LAWSON, Mark (2013, Mayo 23). "Are we really in a 'second golden age for television'?". En Blog *TV and Radio*. Extraída desde <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2013/may/23/second-golden-age-television-soderbergh>

MACINNES, Paul (2012, Mayo 19). "Breaking Bad creator Vince Gilligan: the man who turned Walter White from Mr Chips into Scarface". Extraída desde <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2012/may/19/vince-gilligan-breaking-bad>

MARTINEZ GARCÍA, Alberto Nahum (2014, Enero 9). "El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión". Extraída desde [https://www.researchgate.net/publication/262297132\\_El\\_fenomeno\\_de\\_la\\_serialidad\\_en\\_la\\_tercera\\_edad\\_de\\_oro\\_de\\_la\\_television](https://www.researchgate.net/publication/262297132_El_fenomeno_de_la_serialidad_en_la_tercera_edad_de_oro_de_la_television)

PLUNKETT, John y DEANS, Jason (2013, Agosto 22). "Kevin Spacey: television has entered a new golden age". Extraída desde <https://www.theguardian.com/media/2013/aug/22/kevin-spacey-tv-golden-age>

POGORILES, Leticia (2016, Febrero 8). "Malo no se nace, se hace: una anatomía de la maldad en las series televisivas". Extraída desde <http://www.telam.com.ar/notas/201602/135594-maldad-series-televisivas.html>

Real Academia Española (2016). "Heroína". Extraída desde <http://dle.rae.es/?id=KEGB43L>

ROCCA VAZQUEZ, Adolfo (2016). "Peter Sloterdijk: El post-humanismo: sus fuentes teológicas y sus medios técnicos". Extraída desde <http://www.observacionesfilosoficas.net/posthumanismo.html>

ROSENBERG, Alyssa (2015, Diciembre 5). "What comes after the Golden Age of television?". Extraída desde [https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2015/12/02/what-comes-after-the-golden-age-of-television/?utm\\_term=.2af1ff871fb9](https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2015/12/02/what-comes-after-the-golden-age-of-television/?utm_term=.2af1ff871fb9)

VAN DER SAR, Ernesto (2012, Diciembre 23). "Game of Thrones most pirated TV-Show of 2012". Extraída desde <https://torrentfreak.com/game-of-thrones-most-pirated-tv-show-of-2012-121223/>