

## ***Breaking bad* o la Nada enfrente**

Manel Jiménez-Morales

Cuando lo disoluto se entrega a causas mayores, los límites no los impone ni siquiera la propia moral; en el ínterin, uno malvive con dicha entrega no porque ésta sea lo único que le queda, sino porque quizá, en ese desecho de gamberrismo, al final y como resultado, le acabe quedando más.

Esto es lo que se plantea con aire timorato el protagonista de *Breaking Bad* (Walter White), la serie del canal AMC, que se ha alzado con cuatro premios Emmy de los diversos a los que ha estado nominada hasta su tercera temporada. Su título encierra la esencia del argumento: *to break bad*, significa, en el argot donde se desarrolla la acción (Nuevo Méjico), romper los límites, rebasar lo establecido. En esa zona liminar, Walter se plantea cómo temporalizar lo que está condenado a un fin, cómo posibilitar, en términos meramente económicos, su vida sin él.

La presencia de la muerte, doblemente acechadora aquí, por la condición natural de cualquier personaje de ficción a sobrevivir al tiempo y por la enfermedad terminal del protagonista, resulta, a todos efectos, una seña paradójica de continuidad y la versión *sui generis* de la idea de existencia discontinua de Georges Bataille<sup>16</sup>. Su vocación no es *querer durar*, sino mantener la duración de su familia más allá de lo que la vida cotidiana les ofrece. Se abre aquí una contienda con la temporalidad y, de hecho, con la propia idea serial.

Entendida la vida como un paréntesis en una existencia perpetua, Walter White se sabe limitado. A punto de apearse de esa discontinuidad que ofrece el ser ante lo eterno, explora su territorio abismal, yermo y desértico, incluso absurdo. Sin darse cuenta de que esa aceleración de la *peripezia* para favorecer el bienestar futuro de su familia desata el motor de su permanencia temporal, la clave del argumento serial. Por la senda de la mudanza de las situaciones, se construye una narración que no es otra que la del cuerpo en destrucción para un tiempo edificante, acción inagotable desde la pura cotidianidad. La nada frente al frenesí... y viceversa.

### **Aleaciones imposibles**

Donde duermen los objetos, reposan también en esta serie el sabor de las emociones, la medida de los tiempos y las razones incompletas. A menudo, casi siempre en el umbral que adentra al episodio, la cámara se entretiene en lo minúsculo, señalándonos una gota que se desprende rítmicamente de la boca de un grifo, las ruinas artificiales que quedan en la naturaleza del desierto, lo que se oculta, ahogado, en el fondo de una piscina. Entre esos detalles, está aquella máscara química olvidada en el capítulo piloto por el protagonista de la serie, esa *otra cara del profesor White*; lejos del hogar, este talento de la química asfixiado por el sistema de la

16 Para Bataille, el individuo se encadena a la existencia, afanado en la durabilidad, mantiene la apetencia de maneterse eterno y, por lo tanto, continuo en el tiempo. Contrariamente, lo único que se caracteriza por esa perennidad es la temporalidad misma, externa al sujeto. El ser mortal tiene una presencia sólo anecdótica y capitular en el flujo eterno de esa cronología. Por eso su presencia en el mundo es pura discontinuidad en una línea de tiempo perpetuada. BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 2009.

mediocridad, inyecta el sustento familiar con métodos particulares, a saber, el aprovechamiento de su maestría en ciencias químicas para elaborar, incluso a espaldas de su propia mujer, metanfetamina azul. La venta que le han de propiciar los beneficios económicos la deja a cargo de Jesse Pinkman, un exalumno aventajado en el consumo de psicoestimulantes y otras sustancias adictivas, pero poco avisado en lo que a la gestión del negocio se refiere.

El dúo White-Pinkman, homenaje patronímico al *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino si se atiende a otros apellidos “coloristas” que aparecen en la serie, como el propio Schwartz<sup>17</sup>, resume una simbiosis molesta, pero ineludible, que marca unas idas y venidas argumentales producidas casi en *petit comité*. Desde la potente carga de contradicciones que rezuman ambos personajes, se gesta una aleación de perversa atracción que hace retorcerse la trama por puro choque, dispersión y, luego, magnetismo de los dos protagonistas. Finalizado este proceso, vuelta a empezar. De modo inconsciente, la pareja ha establecido una adherencia mutua por la cual la mercancía de Jesse no tiene valor sin Walt, y el trabajo de Walt no puede realizarse lejos de la complicidad de Jesse. Por el camino, destila pura comedia lisérgica, humores ácidos que fluyen a contracorriente con el género de la serie y que convierte inconscientemente a los dos protagonistas en un dueto de payasos a la antigua usanza, con un Augusto (Jesse) provocador, anárquico, liante, y un Clown-Excéntrico (Walter), testarudo, brillante, solitario, al que la teoría teatral ha dado también, coincidentemente para nuestros intereses, el nombre de Blanco. Aunque White virará a un personaje ingenuamente oscuro cuando encarne a su némesis, el productor de drogas Heisenberg, siempre de negro, siempre misterioso.

### **New Mexican Way of Life**

Socios forzados, quizá por la necesidad utilitaria, quizá por el afecto que ofrece el roce, su alianza resulta problemática en un universo construido imparablemente bajo la impronta capitalista. Su ritmo de producción pasa de lo doméstico, a menudo chapucero, a lo industrial, alcanzando unas dimensiones de un fordismo caricaturesco. De producir en medio de la nada, encerrados en el laboratorio-autocaravana a los márgenes de Nuevo Méjico, a la producción en cadena por antonomasia, la del *fast food*: el noveno episodio de la tercera temporada, *Kafkaesque*, abre con un anuncio publicitario de la franquicia *Los Pollos Hermanos*, dedicada al negocio de la restauración. En realidad, la cadena alimenticia alberga, en su factoría, el nuevo laboratorio de creación de metanfetaminas en el que trabaja Walt. La analogía que se establece entre los procesos productivos de la cadena de comida rápida y, subrepticamente, la droga, resultan solidarios a la reflexión sobre la temática de la serie en clave de esa lectura marxista a la que nos referíamos. Incluso Gale, el ayudante que se ha previsto para Walt en los procesos de *cocción*, le presenta a éste último sus credenciales académicas y profesionales a través de un currículum vitae.

Sin lugar a dudas, este funcionamiento supone un giro ontológico en el metabolismo de interrelaciones del *outsider*. Su ecosistema soslayado, su funcionamiento bastardo, debiera permitirle, en tanto que apeado de la ley, una libertad última de autogobernancia y supeditada

<sup>17</sup> Eliot Schwartz es el antiguo socio de White en *Gray Matter*, la industria farmacéutica creada por ambos, al que Walt acusa de haber robado sus investigaciones. Sin la “t”, *schwarz* significa *negro* en alemán.

únicamente a los designios de quien la gestiona, él mismo. Pero la mecánica productiva de Walter White no es otra que la dominada por un determinismo economicista, que absorbe las dinámicas del Orden y que, corolariamente, supone unos efectos idénticos para el último eslabón de la atadura. Deshumanizada, la cadena no contempla sus piezas de un modo orgánico, como si en el cuerpo que cada elemento compone nada estuviese de más y cada participante fuese imprescindible e irremplazable. A esta inorganicidad, en cambio, se opone un componente mecánico, también mecanicista, por el cual el todo funciona primordialmente como artefacto; una máquina construida de partículas irrelevantes, cuya coyuntura es eventual, combinatoria y, sobre todo, operante *in aeternum* por el beneficio del recambio. Nada es ya necesario, porque todo deviene canjeable.

Lo demuestra no sólo el hecho la sustitución, dos veces requerida, de Jesse por Gale en el laboratorio de *Los Pollos Hermanos*, sino el decurso de lo que sucede en el capítulo final de la tercera temporada (*Full Measure*). Walt cae en la cuenta de que la precisión con la que actúa Gale, su ávido interés por dominar el *oficio* a la perfección, delata el momento de entregar el relevo. Si existe alguien capaz de substituir, incluso suplantar, el rol del profesor White con su misma brillantez, está claro que ha llegado el final de su contrato, que, en este caso, con el fin de evitar la delación del negocio ilegal, coincide con el final de su vida. Por ello se empeña White en perpetuar la especificidad de su conocimiento y, sobre todo, en defender, al precio que sea y por encima de otras vidas humanas, la irremplazabilidad de su existencia.

La muerte deviene así un problema individual e insignificante, al que ya había referido Bajtín al plantear el cambio de paradigma de la novela posterior al *cronotopo folclórico* (Bajtín, 1989). En el cronotopo folclórico, el cambio de la Naturaleza en la Arcadia clásica se ofrece de una manera compartida, incluso vivida en comunidad. La llegada de la muerte se comprende, entonces, como una mutación lógica, experimentada a un nivel conjunto, lo cual sólo se transforma al gestarse las formas y figuras de poder. Es a partir de este momento que la idea de la desaparición se aísla y se vuelve vulnerable hasta la intrascendencia. Fuera de los intereses comunes –comunitarios–, la muerte embebe un sentido trágico, siempre problemático, pero no necesariamente destacable para el colectivo. El individuo se diluye en el propio deceso y sobre esa disolución se basa el sistema que engulle a Walt. No sólo su muerte será enmudecida, sino que, superada, todo seguirá funcionando de la misma manera. Lo único que le queda a Walter White para posponer su desaparición es aferrarse a ese sistema anclado en el espíritu de la competencia puramente mercantilista. Ser la única pieza útil de la maquinaria.

Para ello, la imposición del asesinato como intercambio, incluso en términos de negocio, se explica como acto absolutamente reflexivo y nunca derivado de la *hybris* del personaje principal, algo que se contrapone diametralmente a la actitud visceral de Jesse, como ejecutor de una particular justicia social, amparada únicamente por su propia lógica y determinadamente ajena a los imperativos del sistema. Pero, retorcido sobre el tópico, Jesse, cigarra hedonista a las órdenes de la hormiga previsora Walt, desmiente a golpe de coherencia quien parece ser. Si el asomo de todo resquicio de explosividad parece reunir en él a un personaje dirigido por el

ímpetu, quizá sea porque guarda para sí la seguridad de estar haciendo lo que sabe que tiene que hacer. Aunque sea caminando sobre el margen. En él se hospeda una suerte de cordura práctica, que obedece a la línea recta, y que no dudará en desestimar los intereses creados por los mecanismos sociales que lo retienen, si considera que hay un sentido de rectitud ulterior al que obedecer. (Des)figura de lo Justo, ni siquiera titubea en intentar matar a los *dealers* que asesinaron al hermano preadolescente de su compañera Andrea, aunque eso dinamite todo el negocio que ha construido con el profesor White. Obviamente, la coherencia idealista de Jesse no entiende los términos del *business*, ni siquiera que estos se posen sobre el signo del intercambio y, especialmente, la Equivalencia.

### Tablas de Equivalencias

Michel Foucault enfatiza, en *Las Palabras y las cosas*<sup>18</sup>, una distinción relevante a estos efectos: que el Mundo ha dejado de concebirse desde hace tiempo a partir de la Similitud. Donde en la Edad Media los valores se regían por la *doxa* y la búsqueda de entidades dispares entre las cosas con el fin de fusionarlas, se levanta en la Modernidad un espíritu ultrapositivista, donde lo subrayable es el imperativo de la *episteme*. La sociedad del conocimiento moderna prioriza ahora la búsqueda de las diferencias que propicie una clasificación de los elementos contextuales. Esos imperativos que rigen el universo a través de verdades demostrables, esa carga científicista en la que tan bien se desenvuelve el profesor, y por la cual el valor de las cosas es un valor arbitrario, fruto del constructo del lenguaje, anuda el desencaje social de Walter White a una ingenuidad irreconciliable con los tiempos. Porque esa Diferencia empieza a estar ya obsoleta. Que la Modernidad pretenda buscar descartes, meras distinciones clasificatorias – como lo son las que se ciñen a la omnipresente tabla periódica de los elementos de la serie- no ayuda a Walt a sufragar su empatía con el mundo, siempre en déficit. Porque en el hábitat de este nuevo orden de las cosas lo único que vale ya es el intercambio, la absoluta Equivalencia, en la que se cifran, en primera instancia, la productividad, y, finalmente, el talento. Similitud, Diferencia y, ahora, Equivalencia. Ahí radica el choque de Walt con el mundo: su voluntad es habitarlo desde la diferencia, pero operando a través de la equivalencia. Y el Mundo, en cambio, ha empezado a invertir ya la prioridad de estos términos.

Tal desencaje desprende una ironía emparentada, sin duda, con la voluntad del creador, Vince Gilligan, de no traicionar la naturaleza del mundo: un universo promovido a la esfera de lo contradictorio, incluso de lo absurdo, activado por una maquinaria que ha tomado la inercia de pensar por sus individuos. Tan deshilachado resulta que, efectivamente, permite asir de sus cabos tantos puntos de vista como sujetos... a riesgo de desprender uno a uno aquellos que no se adaptan a sus reglas. El discurso que *Breaking Bad* articula sobre el tema de la legalidad, en la que quedan subsumidos todos los claroscuros acerca del consumo de drogas, se repliega en esa absurdidad acatada tácitamente. Rompiendo prejuicios, Gale expone a Walt sin cargo de conciencia alguno, por qué dedicarse a la producción de metanfetaminas, de un

18 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Méjico D.F., Siglo XIX Editores, 1997.

modo tan aséptico como el que practican, no supone ese agravio que la propia moral condena. “Consenting adults want what they want, at least with me they are getting exactly what they pay for”, apunta Gale, aludiendo a la responsabilidad individual y a la paradójica libertad de esa sociedad de *equivalencias* mercantiles, frente al intervencionismo de los Estados sobre las elecciones de sus conciudadanos. Y quizá en este orden de consideraciones, no resulte condenable el hecho de que la esposa de Walt, Skyler, fume compulsivamente a escondidas bajo la reprobación de Walt. Donde los derechos particulares coliden con la ley general se abre la brecha irreconciliable de la extravagancia del orden mundial.

### **La vida entreabierta**

Paulatinamente, se da la metamorfosis. El profesor White pasa por toda la escala de grises, desde su blanco puro primigenio, al nuevo oscuro hombre que encarnará con la progresión del relato. En esa conversión se encierra un oxímoron no únicamente conceptual, sino incluso identitario y de conducta. A medida que discurren las temporadas, Walt se va convirtiendo en Heisenberg, un hombre absolutamente lúgubre, vestido permanentemente de negro, con gafas de sol y un sombrero Porkpie que contribuyen a entenebrecer su imagen; al mismo tiempo, mella en la propia psicología del personaje una auténtica contradicción donde, de nuevo, lo meramente nominativo, resulta capital: el apellido escogido para el nuevo hombre encuentra resonancias en el científico Werner K. Heisenberg, alguien a quien Walt probablemente tiene en mente por deformación profesional, y Gilligan, por deformación irónica: la aportación más célebre de este premio Nobel es la del Principio de Incertidumbre, y no es que Walt sea un Hamlet contumaz, por lo menos no totalmente<sup>19</sup>. Es simplemente que, como en dicho principio, el profesor White no es más que una partícula en medio de un sistema, de la que no se puede medir su posición ni su movimiento lineal al mismo tiempo. Alguien impreciso, en su localización y en sus acciones, alguien que camina improvisando sin la seguridad de estar haciendo lo que debiera, a pesar de dominar teóricamente todas las proposiciones que se cruzan en su camino. Nada queda del Walter que retrotraen los *flashbacks*, aquel que trabaja para un centro de investigaciones químicas, el que adquiere la casa donde Skyler y él mismo vivirán, con la fe puesta en el porvenir de su éxito profesional y la fortaleza de su incipiente relación conyugal. Walt avanza ahora por una senda desigual y membranosa, donde puede entregarse fácilmente a la pérdida.

Al seguir menos sus planes que sus desvíos, White, principio de incertidumbres, certeza de todo principio, se vuelve más escurridizo. Esa actitud está motivada por una dinámica de engarce de acciones. Lo que se inicia en términos extraordinarios, como una aventura aislada entre tanta cotidianidad, se transforma después en una vida de constante agitación, donde lo cotidiano es periférico, pura anécdota, reducto excusable. Por ello debe disculparse ante su “jefe”, Gustavo Fring, cuando se ausenta del laboratorio de metanfetaminas para acomañar a su familia en el momento en que su cuñado se debate entre la vida y la muerte, o inventa un ataque de enajenación

<sup>19</sup> Para más información sobre el Principio de Incertidumbre presente en diversas series de televisión americanas contemporáneas véase el artículo de David Lavery “Thinking inside the Box: Heisenberg’s Indeterminacy Principle, The Paradox of Schrodinger’s Cat, and Television”, en *Collected Works of David Lavery 2*, consultable online a través de [http://davidlavery.net/Collected\\_Works/](http://davidlavery.net/Collected_Works/)

mental después de haber sido secuestrado por Tuco, un *kingpin* que le mantendrá alejado de su familia por un tiempo más que prudencial. Tanto Georg Simmel en *Sobre la aventura*, como Vladimir Jankélévitch, con *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, se posan de manera ostensible sobre el asunto de la rutina y la excepción en la vivencia<sup>20</sup>. Momento enajenante, paréntesis sin bisagra, la alteración del fluir habitual de la vida labra las conclusiones del primero; Simmel la piensa como algo tan distinto a la propia vivencia, que debiera expresar lo habitado por otro, la alteridad pura o acaso una vida que no nos pertenece. Este rato, pura coyuntura para un oasis vivencial, es el que se sobrepone a la dinámica de Walt, hasta al punto de distanciarlo tanto de sí, que ni siquiera él se reconoce. Sin embargo, desde el matiz, el avieso protagonista de *Breaking Bad* arriba, con su comportamiento, a las orillas del aventurero profesional al que se refiere Jankélévitch, por diferenciarlo del *aventuroso*. La desemejanza entre uno y otro estriba esencialmente en el ánimo de lucro que caracteriza al primero, al asumir el riesgo de la aventura. A menudo, se emparenta este albur que corre el aventuroso a la transacción ilegal, que, desde el umbral de lo prohibido, asiste a las incógnitas futuras sobre lo que sobrevendrá al protagonista de la aventura. La incertidumbre es su característica fundamental, una cita siempre ambigua entre el futuro esperanzador o el porvenir condenatorio.

Retorcidos sobre los juegos semánticos del término, podría entenderse que, para Walt, su particular cometido es, a pesar de todo y en última instancia, el de la *a-ventura*, es decir, la no formulación del peligro. Porque en medio de su recorrido aventuroso le espera una muerte pronta que anula cualquier juicio sobre lo venidero. Y, a pesar de todo, Walter sigue instalado en los sentimientos vitales más primarios, porque, en el fondo, su lucha sigue siendo contra el tiempo... y con el tiempo.

Su objetivo oculta un peculiar carácter sacrificial: su libertad –aunque momentánea por el advenimiento próximo y seguro de su muerte- en pro del bienestar económico de su familia. Al margen queda toda vulneración del bienestar emocional. Precisamente en el punto en que el pilar familiar se desmorona, con la petición de divorcio de Skyler, y cuando inexplicablemente el cáncer remite y lo devuelve a los paradigmas de la *muerte incierta* y no fechada, el sacrificio pierde entidad, pero Walt no puede renunciar a la tentación de seguir participando de su aventura. Ahí, libre de términos providencialmente acordados, con la vida entreabierta de nuevo, la sedición de White tiene otros visos. Porque su apego al contratiempo se vehicula ahora por motivos aún económicos, al haber sido despedido del instituto donde trabaja y tener que pasar una pensión a su familia, pero, sobre todo, por razones meramente pulsionales. De asumir lo grave sin contraer lo lúdico, se convertiría Walt en un personaje acomplexado por el deber moral, carente de dobleces, incluso de reflexión. Se despejaría de él su condición indisociable de *homo ludens*<sup>21</sup>. El juego, abrazado a lo juicioso, deviene capital en la fenomenología la aventura de Jankélévitch, porque sin el elemento recreativo, no existiría el placer de la transgresión que se le ofrece al aventuroso, pero sin la seriedad, no tendría cabida el drama. Funambulista en la deriva que va y vuelve de la responsabilidad a la diversión, Walt se somete a la peripecia también por

20 SIMMEL, Georg. *Sobre la aventura. Ensayos de estética*. Barcelona, Península, 2002.; JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Madrid, Taurus, 1989.

21 Tomamos la referencia y el marco conceptual de Johan Huizinga en *Homo Ludens*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.

apetencia y evasión de lo anodino, amén de la obediencia a una codicia que empieza a pesar por la costumbre.

Al jugar, Walt se reescribe como personaje y, consecuentemente, altera el género que identifica a la serie. Su juego le permite una dualidad que hace que *Breaking Bad* hibride legítimamente el melodrama con las *criminal series*. Su juego es una tirada al azar, una *gran tirada*, en términos deleuzianos (Deleuze, 1994), que invoca al caos, a la distribución de una línea nómada del devenir, cambiante a cada tirada. Si el itinerario sedentario es aquel sobre el que se proyecta un sentido, un “buen sentido” –económico, político, jurídico, social-, el camino que favorece esta incursión del azar máximo se ofrece como resultado de la imposibilidad de aportar sentido, por la quiebra del individuo, en este caso, el propio Walt, asomado al vacío. Resulta frustrante, entonces, reconocer a White como un personaje que reta al azar por sus propios intereses o como un personaje que es retado por el propio azar y obedece a la deriva de una fuerza enajenante. Cualquiera de las dos opciones no anula la consideración del protagonista de *Breaking Bad* como un personaje moldeado por la *ilusión*, sin entendemos ésta como la aceptación del juego social al que alude Bourdieu (Bourdieu, 2002). El profesor ofrece así el espejismo de una vida doméstica y anodina, por un lado, y una aventura trepidante en el universo de la drogadicción, por el otro. Quizá, al final, las dos resulten puro simulacro y, por lo tanto, completa insatisfacción.

Sólo en este oportunismo de la vivencia azarosa en presente podría concebirse un atisbo de romanticismo en el carácter de Walt, sin que por edad le corresponda. Ese exceso vital llevaría a pensarlo en otros términos, arrojado a una existencia tan desmedida que le produce satisfacción. Pero a él se impone siempre ese sentido de la avaricia dosificada a plazos; en la tercera temporada, la aceptación a seguir embarcado en el comportamiento delictivo se justifica como un acto meramente temporal: hacerse con tres millones de dólares en tres meses. Y luego, nada más... que se sepa. La búsqueda esporádica de la aventura resuelve en la persona mayor, según Simmel, a maniobras toscas, torpoides, ridículas. En la temporalidad acrítica que de repente se abre en la vida de Walt cuando su cotidianidad coagula por esas briznas de vicisitudes *ex-céntricas*, lo patético se asoma con total descaro. Las llamadas de Jesse son el puro reflejo de los constantes derrapes del profesor, especialmente cuando su mujer, Skyler, ya es conocedora de la doble vida de Walt y éste se empeña en ocultar las evidencias. Como contrapartida, precisamente, o como resultado de una inercia inquebrantable, o más bien como beneficiaria de una complicidad que, descorchada, no tiene posibilidad de clausurarse, Skyler se suma a la aventura. Por una parte, asume su derrumbe familiar construyendo una relación sentimental con su jefe, Ted. Por otra, redundante en lo prohibido: no pudiendo asumir los gastos de la rehabilitación de su cuñado Hank –por cierto, agente policial del departamento de toxicología-, le tiende a Walter la posibilidad de comprar una estación de lavado de coches que sirva, irónicamente, para otro tipo de blanqueo, el del dinero obtenido ilegalmente por Walt. Ahora sí, mister White cuenta con la connivencia de su primera dama.

### **El beso de los átomos**

La permisividad de Skyler obedece, plausiblemente, a la implosión de su personaje enfrentado

a una realidad que la supera, la de un sistema profundamente injusto, por el que la equidad, en última instancia, sólo puede operar a través del subterfugio y la ilegalidad. Apartado del cuerpo policial, Hank debe hacer frente a su dura recuperación por una ingente suma de dinero sin ingreso económico alguno. No hay posible convalecencia que no solicite una cantidad sustanciosa de capital y Skyler debe sucumbir a la realidad ante sus principios. *Breaking Bad* expresa con maestría esa relación problemática entre los personajes, las ideas y el mundo que habitan, donde los primeros encarnan finalmente un universo que colide en ellos mismos hasta fracturarlos por el choque de sus propias contradicciones. En ellos chocan, a veces incluso con armonioso desgarramiento, los átomos de sus convicciones acérrimas y la realidad implacable. A fuerza de toparse contra el muro de esa existencia, las actitudes van mutando, tratando de ajustarse a ella, aunque sea para subvertirla desde abajo. Y surgen las autojustificaciones. La transformación que sufre Walt habita constantemente en esa explosión nuclear de los sentimientos hasta instalarse, avanzado en la peripcia, en una frialdad del todo abominable, un despego que no lo acomoda plácidamente en un nuevo comportamiento frente a las adversidades, pero que le permite sobrevivir como un auténtico cuatrero. “Phoenix”, en la segunda temporada, refleja el metabolismo de esas nuevas reacciones, al mostrarnos cómo Walt, figura pétrea, asiste a la muerte de Jane, la novia de Jesse, al ahogarse con su propio vómito después de una sobredosis. Lo podría haber evitado fácilmente, sin duda, pero Walt prefiere no intervenir y favorecer el hecho de que Jane deje de ser un problema para el rendimiento de Jesse y, consecuentemente, no se interponga ya a su particular negocio.

*Breaking Bad* cabalga, de este modo, sobre una narración de la experiencia de la negatividad y la muerte, a lomos de un nihilismo que tiene como voluntad última la sostenibilidad del propio individuo y sus intereses por encima de cualquier causa última. La mutación de Walt se impone rebasado el desencanto. Su conciencia va alterándose al fracasar el ajuste de su percepción del mundo con la propia realidad. La causa para él justa y la lacra social coinciden dramáticamente. Y ello abre la brecha respecto a los prejuicios que se tienen sobre el mundo.

### **Depredadores por accidente**

Walt no parece *querer ser*; procede al cambio por la confabulación de una serie de elementos que no tienen que ver con su persona en sí, porque no se proyecta en un futuro a un nivel individual, deslumbrado como está por la proximidad de su muerte y por la motivación meramente económica que dirige sus acciones. Simplemente se limita a subsistir. Pero en esa endeble existencia, desarrolla dos actitudes desplegadas de manera recíprocamente alternativa: su disposición negociadora y su impulso anorreador<sup>22</sup>. Conviene, sin ambages, las condiciones que marcarán la relación laboral y personal con su distribuidor Gus; acuerda el tratamiento de Jesse para superar su drogodependencia; establece las visitas a su hija recién nacida con Skyler; pacta la cesión de bienes con su desvergozado abogado Saul Goodman. Walt es un maestro de la especulación y, como tal, ejerce esa destreza como quien resuelve fórmulas matemáticas.

Sin embargo, cuando la negociación fracasa, o cuando simplemente ésta puede derivar en

<sup>22</sup> Pierre Sérésier se remite a ellas en uno de sus diversos artículos sobre la serie para el periódico francés *Le Monde*. “Breaking Bad. Le poids des demi-mesures”, 8 de junio de 2010.



eventualidades drásticamente comprometidas, Walter White se enviste de un espíritu aniquilador. Y, aunque las víctimas se van amontonando, concluye determinadamente que, ni él, ni Jesse, son asesinos. Porque ambos son piezas foráneas en el red de las operaciones delictuosas, advenedizos circunstanciales, transgresores con causa y por necesidad, en definitiva, malandros sin maldad. Resulta inequívoco que las autojustificaciones de Walt se miden, a su propio juicio, por distinto rasero; White es el *outsider* por antonomasia, el *fiddler* por accidente en una jungla inhóspita y ajena, que es la del universo de las drogas, pero también en un ámbito del que se va excluyendo progresiva e inadvertidamente, el de su consuetudinaria existencia. También en ese estado fronterizo se sitúa de manera casi desapercibida por él mismo. Considerándose más con un pie en un lado que en el otro, no se resigna a pensarse en otros términos, nunca podría equipararse a lo que para él no está en su mismo escalafón moral. Y en él subyace una ética que ultrapasa lo convencional, aquella que reza que lo legal está para respetarse a menos que la causa mayor a la que nos referíamos inicialmente se imponga. El empeño individual, además, eclipsa por completo los intereses generales. Eso lo justifica todo.

Con estas premisas, Walt cultiva un monstruo hipodérmico, en permanente letargo, pero de sueño ligero. Despierta sólo a intermitencias y hace pagar su incomodidad en el mundo con su mal humor, hasta extremos inequívocamente dolorosos, cuando no ridículos. Únicamente así se entienden reacciones como su incómoda visita al jefe y amante de Skyler, Ted, para desvelar a toda la empresa su relación extraconyugal. O la caprichosa explosión del motor del coche de un desconocido en la primera temporada, provocada simplemente por pura irritación y antipatía hacia su propietario. O la humillación a Gretchen, antigua colega de Walt en el laboratorio de investigación química y supuesto *affaire* sentimental del protagonista. Únicamente así se entiende cómo Walt puede hacer de su apocada figura un grotesco temerario.

Es ese estadio moral *de extramuros*, más allá de los límites convencionales, el que confiere a Walt la filosofía de estar protagonizando una guerra de todos contra todos, sin dejar al margen que su condición depredadora de protección para él y los suyos no amaga vislumbres de racionalidad y autocontrol cuando la situación lo requiere. Quizá Hobbes hubiese visto en él a un desertor de los poderes otorgados al Estado (Hobbes, 2003): si la premisa de su *Leviatán* es la de crear un mecanismo de corte reguladora que otorgue seguridad y orden al caos y la lucha entre los individuos en medio de un *estado de la naturaleza*, Walter White es aquel que, viendo ineluctable la imposición de un poder absoluto estabilizador, no puede reprimir eventualmente sus brotes de ira cuando desempeña el rol de persona integrada en la sociedad. Incluso habiendo sucumbido a ellos en algunas ocasiones –también cuando se viste de Heisenberg–, busca justificarse a través de la enajenación mental, como sucede cuando es entrevistado por la directora de su instituto tras pasarse toda la hora en que debía impartir clase sin abrir boca, o cuando aparece desnudo en un supermercado, fingiendo un brote de locura transitoria, como ya habíamos indicado, después del capítulo en que es secuestrado por Tuco Salamanca.

La luz que arrojan a este personaje las consideraciones planteadas por Hobbes hacen que pueda ser pensado dentro de la Física del Movimiento que el filósofo inglés reclama para

el pensamiento moderno. No exclusivamente por la oportunidad del terreno de las ciencias químicas, la actitud de Walt concita algunas ideas del atomismo clásico de las asoman *ab initio* los primeros pensamientos de Hobbes. De manera un tanto reductiva, podría afirmarse que los átomos, en el vacío, componen los diferentes cuerpos como unidades indestructibles, al igual que pasa con los nombres que aparecen en los títulos de crédito de *Breaking Bad*, formados por elementos de tabla periódica. Asentados estos principios, la existencia o, lo que es lo mismo, el cuerpo, está formado al mismo tiempo, por espacio y oquedad, por ser y no-ser, y esto lo dota de movimiento.

Partir del atomismo puede reclamar para Walt la consideración de su personaje como cuerpo en movimiento -¿no es ésta, al fin y al cabo, una ficción sobre el organismo y la enfermedad? El hombre como cuerpo, sin ataduras espirituales, articulado y dinamizado por las acciones y la reflexión, pero también por el instinto, es la base del pensamiento atomicista y de la condición de Walt, un cuerpo en circulación, ocupando los espacios y los vacíos que dejan su familia, su *trabajo*, y el propio desierto. Tanto en el atomismo como en la vida del profesor White, las leyes teleológicas, la fuerza de la relación causa-efecto, rigen las acciones, una tras otra, sin importar las consecuencias. Porque se limita a salvar situaciones interponiendo actos, de manera absolutamente utilitarista y en beneficio propio. Y esa cadena causal se propone como fundamento del movimiento citado, próximo a la mecánica material –o al materialismo mecanicista- donde no existe más que la materia en como flujo. Y, en medio, de nuevo, el Vacío.

### **Sujetos en pérdida y objetos perdidos**

Para los personajes de *Breaking Bad* la realidad exagera la antonimia entre lo disperso y lo concreto. Al lado de los grandilocuentes paisajes desérticos, que acallan los secretos de estos personajes, los engullen y los paralizan, o acaso los convierten en una ruina más del espacio, se vindica una decidida importancia de lo objetual. A menudo los espacios se abren desde sus entrañas y la cámara, como extensión de la mirada del espectador, se esconde en sus vísceras. La nevera, las máquinas del laboratorio de producción de metanfetaminas, el extractor de gases donde Walt almacena su dinero. Todos estos lugares se dejan penetrar a través de puertas abatibles para que los personajes operen, adentrados en la maquinaria que los componen, en su construcción mecánica. Desde allí acceden a un mundo interior, metonimia de lo oculto y la manipulación furtiva.

También la cámara se entretiene en los detalles de lo cotidiano, los planos cortos de determinados objetos que miden el paso del tiempo. Sin embargo, estos elementos resultan más que una extensión corpórea de los personajes, la huella de su trazado vital, vestigios orgánicos que despliegan una particular hermenéutica en la historia. George Steiner cita la disquisición de Hegel sobre la enajenación gradual entre el lenguaje y el mundo de la materia, sobrevenida esencialmente con los procesos industriales (Steiner, 1987). Estos objetos distan ya de los que aparecían en las narraciones épicas de los textos clásicos, donde, como apunta Lessing, una espada era, por citar un ejemplo, la prolongación de la dinámica del brazo (Lessing, 1985). Ahora ya son meramente residuos. Sólo así se concibe la colilla de Jane que aparece en el

coche de Jesse cuando esta ya está muerta, otra vez la máscara de Walt arrojada en medio del páramo de Nuevo Méjico o el inquietante ojo de plástico que el desagüe de la piscina de la familia White trata de succionar en varios *teasers* de la de la segunda temporada. No por azar ese ojo se vuelve omnipresente. Por su obvia simbología – resulta imprescindible recordar que es la pieza que sus perseguidores dejan a Walt encima de la cama como signo de perpetua vigilancia- y porque representa la transnominación de esos objetos en pérdida. Después de mostrarnos anafóricamente el órgano debatiéndose en las aguas de la piscina sin posible conexión con la trama principal, como un apéndice que viene a entregarnos una intriga ulterior, el último episodio de la segunda temporada descubre exactamente de dónde proviene. Se trata, nada más y nada menos, del resultado de un nuevo choque *atómico*, el resto del siniestro y la explosión de dos aviones, propiciado intencionadamente por el controlador aéreo y padre de Jane, Donald Margolis, incitado por el dolor que le provoca la muerte de su hija. Lo particular, citado aquí en términos de aflicción personal, restaura su pérdida envenenando lo general. El desquite, la revancha de los sentimientos, especialmente en todo aquello que tiene que ver con la pérdida, será un tema fundamental en *Breaking Bad*.

Precisamente una advertencia de esa voluntad de resarcimiento se ofrece al espectador poniendo como marco el espacio desértico, lugar de la nada y espacio liminar al mismo tiempo. La escena tiene un latido bizarro, suspendido en la cotidianidad de los diálogos y la hermosura de una puesta en escena de *western*. Walt aparca el coche a una distancia producencial de Gustavo y se acerca lentamente para entablar una conversación absolutamente doméstica con Mike, el excelente padre de familia y mejor pendenciero a las órdenes del magnate de las drogas. A continuación, Walt expone, desde la entidad que le ofrece su categoría de hombre renacido, las opciones que le quedan a Gus merodeándole aún la sombra de Heisenberg. El vacío de la extensión no incluye de modo alguno a los personajes. Más bien todo lo contrario, subraya su exclusión, incluso su incomodidad vital, y, sobre todo, el momento trascendente en el flujo de la cotidianidad, el lugar en que todo puede cambiar.

Algo similar ocurre cuando el laboratorio sobre ruedas de Jesse y Walt se queda encallado en mitad de ese vasto reloj de arena que ofrece el entorno del desierto, en el noveno capítulo de la segunda temporada, *Days out*). La autocaravana en la que crean su anfetamina, a kilómetros *inabables* de cualquier núcleo urbano, no consigue arrancar. Sin alimentos, sin agua, la relación de los dos personajes principales se nutre de nuevo del choque. La inmensidad del terreno baldío saca de nuevo de ellos lo mejor y lo peor. Encerrados, solos el uno en frente del otro, envueltos en la nada, ambos resultan un motor exérgico, pura energía que puede ser transformada en beneficio seguro. Sociodependencia pura.

Arrastrada hasta el paroxismo, la conflictiva pero fructífera asociación de los dos protagonistas alcanza un punto álgido en el décimo capítulo de la tercera temporada, *Fly*. La paranoia de Walt revolotea aquí a sus anchas, como la mosca que se cuelga en el laboratorio de producción de *Los Pollos Hermanos*. Procupado porque el cálculo del material generado no se adecúa a lo previsto y sin saber que ello se debe a un hurto de Jesse, White no consigue conciliar el

sueño. Su obsesión explota cuando el insecto penetra en el coto privado de los protagonistas y el profesor lo concibe como una invasión en el sistema, capaz de contaminar la producción, y metáfora del infiltrado que puede dinamitar el negocio clandestino en el que están metidos. Un ejercicio magistral que sólo contempla a dos actores, una mosca y una sola localización de espacio. Lo que se dice allí cobra una dimensión otra, catálisis de las dinámicas de los protagonistas, motor de energías. A lo largo del capítulo, la acción de los personajes resigue una confrontación dialéctica y gestual, muy próxima incluso en algunos momentos a la fisicidad humorística del *slapstick*. Su hilarante, aunque agónico, desarrollo comunica intermitentemente con el teatro del absurdo y, especialmente, con toda la tradición brechtiana. Como en las piezas de este dramaturgo alemán, el resultado de la escena no se convoca dentro de la misma, sino que se emplaza al criterio y la ponderación del espectador, que debe dirimir las contradicciones implícitas en la discusión y la retórica del gesto establecida entre Jesse y Walt. Esperando una muerte que no llega -la de la nimiedad que supone la mosca entre los aparatos del laboratorio, la muerte de la nada, en el fondo- el juicio que entonces se espera del depositario de esta escena es el de la imposibilidad de restarle razón a la controversia de los personajes: ambos son portadores de tan coherentes incoherencias que lo único que sobreviene es la automática comprensión de la complejidad de los caracteres y la concesión a una crisis, que, como sugería la escena de la autocaravana estancada en el desierto, no hace más que soldar las fisuras entre los dos protagonistas para una simbiosis inconcebible *a priori*, pero absolutamente necesaria.

### **Salvados por la ironía**

Profundamente restrictiva, y por ende irónica, se muestra esa constelación de personajes que tropiezan constantemente los unos con los otros, sin saberlo, al perpetuar sus acciones. Un entorno tremendamente limitado para tan estrechas relaciones. Por un lado, Gustavo Fring parece controlar todas las partes del mercado, desde el productor Heisenberg/White, a los hermanos Leonel y Marco Salamanca, que buscan venganza tras el asesinato de Tuco a manos de Walt. Pero no sólo acude esta coincidencia a empequeñecer el universo de la serie. También el cuñado del profesor, Hank, sigue muy de cerca los pasos de Walt sin darse cuenta de ello. Desde las contingencias se trazan los incómodos vericuetos si no de una predestinación, sí de una convivencia que imanta el recorrido de los personajes sin saberse necesariamente atraídos. Que Hank señale las virtudes culinarias de Los Pollos Hermanos no es más que la obstinación en la ironía que destila ese campo de coincidencias. Por delante del agente del DEA, siempre estará, sin que este lo sepa, Walt. Y no existe ni siquiera un cruce de ingenios entre las fuerzas del orden y el transgresor, como sucedería en las clásicas historias policiales, sino un enfrentamiento donde la ingenuidad que se posa sobre lo cotidiano y familiar no deja palpar las evidencias. Tanto es así, que Hank persigue a Walt, sin saberlo, hasta la caravana, hogar de la vida inobservante del profesor. Cuando todas las pistas sobre el caso Tuco Salamanca llevan a este vehículo, Walt acude apresurado a prevenir a Jesse. La peripecia querrá que ambos se encuentren dentro del *labomóvil* a la llegada de Hank. Las finísimas paredes del vehículo surten las fronteras entre la ley y la cotravención, pero, además, entre la búsqueda y el secreto. De nuevo encerrado en el espacio que ha capturado definitivamente su vida, Walt improvisa

una genialidad que volcará inopinadamente el itinerario de los personajes: una llamada a Hank, orquestada por su cuñado, obligará al policía a dejar precipitadamente su misión ante la caravana y asistir a la falsa urgencia que supuestamente ha llevado a su mujer a ingresar en un hospital de Albuquerque. A resultas de este engaño, Walt y Jesse pueden deshacerse de la roulotte como única prueba inculpatoria, aunque el incidente provocará la venganza de Hank, y su consecuente despido del cuerpo policial, así como las reticencias de Jesse a seguir colaborando con Walter. El encaje de las piezas sin saberse encajadas aporta esa disidencia del rigor de la narración, hasta el punto que los personajes se invisten, por contagio, de contrastes sometidos a lo extremadamente cómico. Algo que supone un descrédito de las propias figuras que pueblan el relato.

De nuevo lo cómico. Sin lugar a dudas, dicha ironía abre aquí los cauces a una progresiva disolución del sujeto. Como ya lo hiciera su versión romántica, ésta hace recaer sobre ella misma el peso de una dialéctica bifrontal, que sobrepone un plano participativo, involucrado en el relato con unos códigos fieles al género, incluso de manera ardorosa, con una distancia intermitente. La narración se salpica de formas paródicas e induce al pastiche con inserciones de anuncios publicitarios, videoclips absolutamente *kitsch*, o acciones insólitas que bordean lo absurdo. De esa ironía que contiene el relato se contagia el propio protagonista, irreconocible entusiasta en su empeño, pero descreído e inidentificado con el mundo que empieza a traspasar. Ahí se vislumbra la fractura de su propio yo, que alcanza tantos recovecos. El curso que Walt delinea a lo largo de las tres temporadas producidas hasta el momento va librando matices distintos a esa vis cómica que se lanza sobre el protagonista: del resorte darwinista de supervivencia en el inicio de su vida dual, a la adaptación al medio sin necesidad -cuando ya no le debe nada a Skyler como esposa-, y, finalmente, a la continuación de sus dinámicas transgresoras por estímulo meramente de apetencia vital, al saberse que su salud ya no peligra y sumergida su actitud en una suerte de *voluntad plena*, ajena a cualquier necesidad y posible justificación material. Walt, como toda la narración, se ubica en el lugar fronterizo en que la experiencia placentera-constrictiva resulta absolutamente autotélica y a la vez monolítica, como lo es también la relación de lo dramático con lo cómico. Por eso se disuelve la consistencia del sujeto, porque no existe posible determinación de campo, porque el protagonista se torna intransitivo y halla en él mismo, y no en lo que le rodea, todas sus contradicciones. Porque todo se ancla en medio, haciendo imposible una determinación al clasificar los comportamientos del relato y de los personajes.

### **No más**

“No más”, quizá *nada más*, sea lo que quiera invocar la serie en último término. Ése es el título del primer capítulo de la tercera temporada, donde Walt trata de purgar su culpa, en una especie de compunción efímera en su manifestación externa, pero probablemente lancinante desde hace tiempo en su fuero interior. Toma la barbacoa que se encuentra al lado de la piscina y empieza a quemar los billetes que ha guardado con tanto recelo en una trampilla de aereación de su propia casa. Mientras observa cómo se consumen, llega el “arrepentimiento del arrepentimiento”: atravesado por el espíritu materialista que ha caracterizado su comportamiento a lo largo de

toda la serie, lamenta súbitamente una contrición que obedece al orden moral e intenta dar marcha atrás, arrojando la barbacoa a la piscina, donde se ahogan las contradicciones de la familia White y, metonímicamente, de toda la sociedad norteamericana, como podría muy bien explicar el cuento de John Cheever, *El nadador*.

Antes de esta escena, la serie ha insistido en la costumbre quirúrgica de Walt, al cortar prolijamente con un enorme cuchillo los bordes de corteza de sus bocadillos de pan de molde. Como si, en ese ejercicio de “extirpar para minimizar”, nunca pudiese deshacerse del núcleo por el cual todo se sostiene, la esencia que dota de sentido, la metástasis de un comportamiento que no se puede desarraigar ni siquiera con la purga. Frente a las llamas de la barbacoa, la fuerza de ese fogoso y vehemente arrepentimiento hacia un orden moral culpabilizante resulta infructuosa. Por supuesto, no supone una compensación material, pero mucho menos un restablecimiento de lo afectivo.

Hay una clara distinción, según Gilligan, entre la necesidad de posesiones en la Vida y la absurdidad de las mismas en la Muerte. Una polaridad muy acusada para una línea divisoria tan endeble. Reinstalado en la otra cara de la moneda, en esa Vida de la que se pensaba ya casi desahuciado tras la noticia de su enfermedad perecedera, Walt decide en última instancia entregarse a lo material, sabiendo ahora más que nunca que su existencia es plenamente discontinua. Como un *reventant*, visita de nuevo su espacio de presencia, en el que todo ha cambiado, incluso su medición de la temporalidad. La Nada sigue ahí enfrente, pero quizá más lejos. Por cierto las posesiones materiales le serán inútiles después, pero, de momento, Walter White sigue encerrado en el ahora, hasta que venga el vacío, ese “no más”.

Entre los puntos suspensivos que llevan a la cuarta temporada habrá que rescatar algunas especulaciones, entre ellas, la que envuelve a los personajes en la miseria *gratuitamente necesaria* de Walt: Jesse como ejecutor de Gale o Skyler como socia de White. Al fin y al cabo, todo surge de un sacrificio impulsado por el cariño, al que quizá haya que compensar; un sacrificio que acaba pesando como una losa y que ni siquiera permite consumirse a través del arrepentimiento. La culpa quedará en ese estado de inter-reinos que se erige en el universo de contradicciones de la serie. Absurda ante el conjunto del existir, aplastante en el curso de la existencia. Ya lo decía Bataille, “Y lo mismo que el amor es un sacrificio, igualmente el sacrificio es un pecado” (Bataille, 1986: 77).

### **Referencias bibliográficas.**

- Bajtín, Mijail. “Las formas del tiempo y del cronótopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica”. en *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.
- Bataille, Georges. *El culpable*. Madrid, Taurus, 1986.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 2009.
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas*. Barcelona, Anagrama, 2002.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona, Planeta de Agostini, 1994.

PREVIOUSLY ON

- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Méjico D.F., Siglo XIX Editores, 1997.
- Hobbes, Thomas. *Leviatán*. Buenos Aires, Losada Editorial, 2003.
- Huiziga, Johan. *Homo Ludens*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- Jankélévitch, Vladimir. *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Madrid, Taurus, 1989.
- Lavery, David. "Thinking inside the Box: Heisenberg's Indeterminacy Principle, The Paradox of Schrodinger's Cat, and Television", en *Collected Works of David Lavery 2*, [http://davidlavery.net/Collected\\_Works/](http://davidlavery.net/Collected_Works/)
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte o sobre los límites en pintura y poesía*. Barcelona, Orbis, 1985.
- Sérisier, Pierre. "Breaking Bad. Le poids des demi-mesures", *Le Monde*, 8 de junio de 2010.
- Simmel, Georg. *Sobre la aventura. Ensayos de estética*. Barcelona, Península, 2002.
- Steiner, George. *Antígonas: una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1987.