



**OASIS Y ESPEJISMOS DE MORALIDAD:
SUJETO, MAL Y NEOLIBERALISMO
EN LA SERIE *BREAKING BAD*.**

AUTORA:
CANDELA SÁENZ DOMÍNGUEZ

TUTOR
ANTONIO DE MURCIA CONESA

Trabajo Fin de Grado
Grado de Humanidades
Facultad de Filosofía y Letras
Curso académico 2016/2017

Título del trabajo:

**Oasis y espejismos de moralidad:
sujeto, mal y neoliberalismo
en la serie *Breaking Bad*.**

Firma de la autora

Candela Sáenz Domínguez

Firma del tutor académico

Antonio de Murcia Conesa

RESUMEN: Este trabajo tiene como objeto analizar la serie *Breaking Bad*, una de las producciones televisivas más relevantes del siglo XXI, aplicando algunos conceptos y argumentos de la reflexión filosófica contemporánea sobre la crisis del sujeto y el problema de la moral. El núcleo de esta ficción narrativa está constituido por la transformación del protagonista, Walter White, en un proceso que representa algunos problemas fundamentales de la crisis del sujeto en la sociedad neoliberal y del espacio que en ella ocupa la moral. La aproximación que se llevará a cabo se basará en los análisis de la sociedad contemporánea llevado a cabo por filósofos actuales como Byung-Chul Han y Slavoj Žižek, e incluirá la perspectiva sociológica-antropológica de autores como Richard Sennett y André Le Breton. Desde estas posiciones hermenéuticas, el análisis filosófico de la moral en *Breaking Bad* pretende contribuir al estudio de las representaciones contemporáneas del mal y la violencia y su relación con los marcos sociopolíticos y simbólicos que condicionan la voluntad y la conciencia del individuo.

PALABRAS CLAVE: Ficción, Mal, Ética, Moral, Narratividad, Neoliberalismo, Teleseries, Sujeto, Crisis, Rendimiento,

ABSTRACT: This work aims to analyze *Breaking Bad*, one of the most important television productions of the 21st century. We are going to apply concepts and arguments of the contemporary philosophical reflection on the crisis of the subject and the issue of morality. The core of this narrative fiction consists of the transformation of the main character, Walter White, in a process that represents some fundamental problems of the crisis of the subject in the neo-liberal society and the space that here occupies the moral. Our approach will be held will be based on the analysis of contemporary society carried out by current philosophers as Byung-Chul and Slavoj Žižek. Next to them, we include the sociologica-antropologica perspective of authors like Richard Sennett and André Le Breton. Since these hermeneutic positions, the philosophical analysis of morality in *Breaking Bad* aims to contribute to the study of contemporary representations of evil and violence and its relationship with the socio-political and symbolic frameworks affecting the will and the conscience of the individual.

KEY WORDS: Fiction, Evil, Ethics, Morals, Narrative, Neoliberalism, TV Serials, Subject, Crisis, Achievement,

ÍNDICE

1. Introducción y metodología	6
2. Estado de la cuestión: relaciones entre filosofía y ficción e interpretaciones sobre las teleseries y <i>Breaking Bad</i>	7
2.1. Filosofía y ficción.....	7
2.2. Crítica de las teleseries e interpretaciones de <i>Breaking Bad</i>	11
3. Contexto filosófico: el sujeto y el mal en el pensamiento contemporáneo	18
4. Dentro de <i>Breaking Bad</i>	29
4.1. Walter White antes de despertar.....	29
4.2. Jesse y su huida.....	33
4.3. Heisenberg, metáfora del nuevo capitalismo	34
4.4. El desierto moral	41
5. Conclusiones	44
6. Bibliografía	46

1. Introducción y metodología

La teleserie estadounidense *Breaking Bad* creada para la Sony Pictures Television por Vicent Gilligan e interpretada en sus principales papeles por Bryan Cranston, Aaron Paul, Anna Gunn y Dean Norris, es una de las producciones televisivas más relevantes del siglo XXI. Se emitió en cinco temporadas entre 2008 y 2013. Su éxito de crítica y de audiencia la han convertido en una serie de culto entre lo que ha venido en llamarse «comunidad *seriéfila*», formada por los aficionados a este género televisivo.

El núcleo argumentativo de esta ficción narrativa está constituido por la transformación del protagonista, Walter White, en un proceso que representa algunos problemas fundamentales de la crisis del sujeto en la sociedad neoliberal de la modernidad tardía y del espacio que en ella ocupa la moral. *Breaking Bad* nos cuenta la historia de un profesor de química en un instituto de secundaria que vive en una idílica casa unifamiliar con su esposa embarazada y un hijo adolescente. Todo parece deseable, pero en realidad vemos a un fracasado que ha desperdiciado su talento y al que sus alumnos ignoran; vive endeudado con un hijo con parálisis cerebral que le impide caminar y hablar correctamente y con una hija no prevista en camino. Y para colmo, le diagnostican un cáncer letal. Ante esta situación Walter White decide tomar el camino del narcotráfico y cocinar metanfetamina de calidad utilizando sus conocimientos. El dinero obtenido servirá para paliar todas las necesidades de su familia cuando ya no esté. En esta aventura que inicia el mediocre profesor de química, irá transformándose en un narcotraficante con el sobrenombre de Heisenberg que se ve envuelto en la dinámica del narco. Algunos críticos de la teleserie como Chuck Closterman sostienen que, mediante la trayectoria de Walter White, *Breaking Bad* pretende responder a la pregunta fundamental: ¿Qué convierte a un hombre en malo? (2013: 19).

La aproximación que se llevará a cabo partirá de una perspectiva filosófica basada en autores contemporáneos que han elaborado una crítica de la ontología del presente y de la crisis del sujeto como Byung-Chul Han y Slavoj Žižek, complementados por las aportaciones filosóficas, relevantes para nuestro trabajo, de filósofos como Ana Carrasco Conde, Carlos París, o Paul Ricoeur, entre otros. Así mismo, incluirá la perspectiva sociológica-antropológica de autores como Richard Sennett y André Le Breton y algunos acercamientos a las relaciones entre ficción narrativa y ética, en general y a las series televisivas en particular, fundamentalmente con obras de Martha Nussbaum, Jordi Balló y Jorge Carrión.

Aplicando métodos propios de la hermenéutica filosófica contemporánea, la crítica del lenguaje y la retórica audiovisuales y la ética aplicada, se examinarán las interpretaciones sobre el fenómeno de las nuevas teleseries, analizando los conceptos y argumentos empleados en ellas y los elementos narrativos y estéticos implicados en el modo en que se representan en las series televisivas las cuestiones éticas y filosóficas.

Por último el análisis filosófico de la moral en *Breaking Bad* pretende contribuir al estudio de las representaciones contemporáneas del sujeto contemporáneo, el mal y la violencia y su relación con los marcos sociopolíticos y simbólicos que condicionan la voluntad y la conciencia del individuo.

2. Estado de la cuestión: relaciones entre filosofía y ficción e interpretaciones sobre las teleseries y *Breaking Band*

2.1. Filosofía y ficción

La primera pregunta pertinente antes de abordar el núcleo del trabajo sería por qué una ficción narrativa es útil para analizar nuestra realidad desde una perspectiva filosófica. La pregunta concierne a la contraposición que suele establecerse entre razón y emoción, análoga a la oposición entre objetividad y subjetividad. Los defensores de las artes como objeto de estudio filosófico arguyen que tales dicotomías no son excluyentes sino complementarias. La crítica de la cultura artística y literaria, con todos sus componentes simbólicos, puede servirnos para entender la realidad de las relaciones sociales y políticas, en particular lo que Michel Foucault llamaba «micropolíticas»¹, con tanta precisión o más, que la elaboración de grandes discursos teóricos. Una forma privilegiada para esta materialización cultural de las dimensiones sociales, políticas y morales de la realidad, ha sido y sigue siendo la ficción narrativa. La filósofa contemporánea Martha Nussbaum, que ha estudiado ampliamente la relación entre narración y sentido de la justicia, habla de emoción racional (1997: 96) para referirse al modo en que nuestras creencias y juicios se encuentran inscritas en la ficción. Por ejemplo, según Nussbaum, si sentimos miedo es porque creemos que nosotros o alguien puede sufrir daño, con independencia de que efectivamente pueda ser así. Este contenido cognitivo podrá ser falso o verdadero, pero estará presente en todas las emociones.

¹ Michael Foucault contribuyó a la difusión de este término mediante sus análisis sobre las relaciones de poder que se inscribían en la vida privada, principalmente en *Microfísica del poder* (1980).

Muchos de los autores y autoras que han defendido el valor de la ficción se han centrado en la literatura, como la propia Martha Nussbaum (1997), quien abre también la puerta al cine. Pero ha sido sobre todo desde comienzos del siglo XX cuando la reflexión filosófica se ha ocupado de las series televisivas como parte de esas expresiones artísticas que enriquecen nuestro conocimiento del mundo, y, sobre todo, del sujeto contemporáneo.

Para comprender la relevancia de la narrativa audiovisual en el conocimiento de la realidad debemos remitirnos a una dimensión, que podemos llamar ontológica, de la ficción. Ya sea en la literatura, en el cine, en la televisión y las series modernas, en la pintura o incluso en un poema dadaísta, la creación artística evoca constantemente la realidad que la dio a luz y permite una indagación sobre la misma. Esta reflexión no tiene por qué ceñirse a los estudios literarios o los propios del arte en cuestión, ni a la subjetividad del receptor, aunque ésta siempre esté en primer término.

Las relaciones que se establecen entre el arte, en nuestro caso la ficción narrativa, y la realidad son un rico objeto de estudio para la filosofía por dos razones. En primer lugar en tanto expresión cultural de un momento histórico contiene significantes y significados propios de una época, de modo que podemos considerar los modos y temas narrativos y artísticos de la ficción como manifestaciones de una cosmovisión concreta². En el caso de la ficción narrativa propia de algunas teleseries actuales se combinan ambos procedimientos de descripción y simbolización: por un lado, exposición de las condiciones supuestamente reales de la vida de un sujeto narrativo en el que el espectador puede advertir rasgos del sujeto contemporáneo y de la realidad contextual en la que la obra de ficción se produce; por otro recreación de tramas, personajes, paisajes, imágenes, que pueden simbolizar valores, ideas y representaciones generales sobre ese sujeto y esa realidad. Esta capacidad representativa de la ficción puede corresponderse con lo que el estudioso de las teleseries, el humanista Jorge Carrión, llama su «condición ontológica», es decir, «a lo que aspira a ser».

En la ficción narrativa tanto mundos distópicos como utópicos se nos presentan en relación al nuestro como posibilidades a las que dirigimos. Su falsedad puede proporcionarnos una visión crítica o conformista con los valores establecidos: tal es el caso de la literatura fantástica tradicional, donde el fantasma sirve para dar estabilidad al

² En *Maneras de hacer mundos* (1990), el filósofo Nelson Goodman analiza las formas en las que el arte representa la realidad: puede ser una descripción literal pero también de forma simbólica mediante la metáfora y otras figuras retóricas. Estas muestras podrán representar un aspecto concreto de la realidad o mostrar una visión más holística.

mundo normalizado. O puede servirnos de modelos, como *1984* de George Orwell y *Un mundo feliz* de Huxley, para la crítica de ciertos sistemas políticos. En palabras del crítico Nelson Goodman «los así llamados mundos posibles de la ficción anidan en el seno de los mundos reales y su capacidad de representar otra realidad, posible o real» (1990: 144). Esto se consigue mediante la ejemplificación y la expresión. En la ficción narrativa, encontramos personajes que se identifican con nosotros, vivan en nuestro mundo o en otro. A través de su ejemplo y de su expresión activa y emotiva nos informan sobre aspectos de la realidad que de otro modo nos pasarían desapercibidos. Este papel de los personajes en la ficción narrativa es un valor propio que nos permite «comprender al individuo con valía por sí mismo, es representación de lo humano, pero de lo humano que se vive en el mundo interior del sujeto» (Nussbaum, 1997: 60). Por tanto, la ficción narrativa supone una fuente de información nada despreciable para la construcción conceptual y la comprensión moral y estética del sujeto.

La dimensión ontológica de la ficción narrativa contribuye a enriquecer nuestra reflexión sobre la realidad a través de dos procesos básicos: la empatía y la imaginación. La empatía ante una situación individual, representada con toda la riqueza interior del personaje, nos permite imaginar otras posibilidades acerca de nuestra realidad y otras condiciones materiales, sociales, económicas, educativas, sentimentales... Martha Nussbaum observa estos procesos en su análisis filosófico de algunas novelas clásicas (1997: 60), al fin y al cabo, la vida es vida allá donde se dé y siempre contará con elementos de anclaje a nuestra experiencia.

La empatía es necesaria para construir un sentido crítico de la realidad y lograr la inmersión en la historia narrada, por lo que su función narrativa es a la vez una función pública. El antropólogo francés André Le Breton reflexiona sobre el interés del lector o espectador que se sumerge en la narrativa «por identificación con personajes literarios o cinematográficos que "hablan" intensamente de nuestras carencias, de nuestros pesares, de nuestras aspiraciones secretas» (2014: 173-174). Así, lo que pone en valía el individuo también se convierte en valor universal al hablar de nuestras esperanzas y temores. Pero también, como apunta Le Breton, habla de carencias, y entre ellas están aquellos aspectos de nosotros mismos que no queremos afrontar o que nos cuesta ver y la ficción narrativa contribuye, mediante su dimensión ontológica, a que la comprensión del *otro* sea también comprensión del *yo*. Para Martha Nussbaum, la ficción narrativa permite reflexiones críticas que, al derribar las «estratagemas de autoprotección, nos obligan a ver de cerca muchas cosas que pueden ser dolorosas de enfrentar» (1997: 30).

Esa función pública que Nussbaum subraya, está tan ligada a la empatía como a la imaginación. La imaginación significa alternativa; y pensar alternativas pasa por la crítica. El mecanismo narrativo empuja la imaginación y provoca un choque con otra dimensión de la realidad; un choque que produce, siempre que el espectador o el lector esté dispuesto a ello, una reflexión sobre el contexto real del sujeto representado.

Este trabajo parte de la premisa de que, como sostienen Goodman y otros estudiosos de las relaciones entre ficción y realidad, el arte, las palabras y las imágenes producen una «reorganización de nuestro mundo cotidiano» (1990: 142). El ejemplo que Goodman utiliza es el de Don Quijote y Don Juan, nombres ficticios que sin denotar ningún referente real son utilizados para describir a personas reales mejor de lo que otros adjetivos lo harían. Esta manera de introducirse en el mundo cotidiano solo es posible mediante la identificación con los personajes de la que antes se ha hablado pero es aplicable a otras metáforas, como al adjetivo “kafkiano”, que identifican situaciones de nuestra realidad más allá de las situaciones concretas de los personajes.

También en este sentido, Nussbaum habla de que «La imaginación literaria es también imaginación pública» (1997: 27). De una a otra se da un paso que Goodman denomina «pluriempleo» (1990: 143) y que no es otra cosa que la resignificación y apropiación de los símbolos culturales por parte de la población.

En esta reflexión que permiten las ficciones narrativas internet ha supuesto una revolución que ha multiplicado los canales de comunicación con foros de discusión, blogs, libros, etc. En relación con las series televisivas, Jorge Carrión sostiene que son consumidas e interpretadas en internet por una comunidad internacional en continua comunicación, lo que supone una democratización de las creaciones y un enriquecimiento de las mismas; el nuevo espectador es, así, un «sujeto crítico y recreador» (2011: 35). Esa relación entre ficción narrativa y público, mucho más amplia de lo que nunca antes fue, abriría o potenciaría la dimensión ontológica de tales ficciones, y aunque no está exenta de peligros, para este trabajo asumimos la tesis defendida por autores tan distintos como Carrión (2011) y Nussbaum (1997) de que la ficción narrativa fomenta la construcción de un sentido crítico, en la medida en que nos anima a comprender las circunstancias del *otro*, sus problemas, empatizando con ellos, imaginando posibilidades, y reorganizando esa información dirigiéndola a nuestra reflexión sobre la realidad.

En definitiva, contamos con una serie de elementos que hacen que «la narrativa y la imaginación literaria no sólo no se oponen a la argumentación racional, sino que

pueden aportarle ingredientes esenciales» (Nussbaum, 1997: 15). Las series son, desde este punto de vista, un buen objeto de estudio que nos aportará información sobre nuestro mundo, el sujeto contemporáneo y también cómo nos representamos, cómo nos vemos a nosotros mismos y al mundo en el que vivimos.

2.2. Crítica de las teleseries e interpretaciones de *Breaking Bad*

La segunda cuestión que necesitamos abordar para poder desarrollar nuestra interpretación filosófica de la serie *Breaking Bad* y las transformaciones de su protagonista, Walter White, es qué se ha dicho sobre ello.

En las últimas décadas el mundo televisivo ha entrado en su tercera edad de oro gracias a las series³. *The Wire* (HBO, 2002-2008), *Los Soprano* (HBO, 1999-2007), *The Robot* (NBC, 2015-), *Games of Thrones* (HBO, 2001-), *Lost* (ABC, 2004-2010) u otras teleseries más amables como *Strange Things* (Netflix, 2016-), han contribuido a revalorizar este género televisivo a nivel popular y crítico. Las teleseries han pasado a ser consideradas como algo más que una narrativa audiovisual para entretener a las masas, situación en la que habían permanecido hasta la irrupción de estas producciones que, por su calidad, han superado el ostracismo del público culto y, como fenómenos culturales complejos, se han convertido en objeto de estudio para los sectores especializados de la crítica y para el mundo académico.

Hay, pues razones para considerar las teleseries como hechos culturales de relevancia. Geográficamente este hecho se sitúa en Estados Unidos. Allí, cadenas como la HBO o la ABC, han dedicado sus esfuerzos a la producción de teleseries que las nuevas tecnologías y la televisión privada han permitido difundir por todo el mundo. En España la editorial Errata Naturae podría bastar para la ilustrar el prestigio cultural del fenómeno. En 2010 abrió una línea editorial sobre las teleseries con la publicación del libro *The Wire, 10 dosis de la mejor serie de televisión. Games of Thrones, Walking Dead*, y la propia *Breaking Bad* son algunas producciones que han abordado en la editorial.

Críticos como Horacio Muñoz Fernández se plantean la pregunta de si hay arte en las teleseries (2016). Éste concluye que las series forman parte de la cultura visual y, aunque no sean arte, pueden serlo. Desde esta perspectiva crítica, sus rasgos más característicos serían una supuesta falta generalizada de innovación estética y el

³Alberto Nahum García Martínez desarrolla este concepto en «El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión». *La figura del padre nella serialità televisiva*, pp. 19-42.

predominio de las estructuras narrativas aristotélicas y academicistas, así como el sometimiento de su contenido, por su naturaleza empresarial, a las exigencias del mercado y el consumidor.

Si bien Muñoz Fernández no enfoca las teleseries como un producto artístico sino como fruto de unas dinámicas culturales propias de nuestro tiempo, otros autores, que también reflexionan sobre estas dinámicas, sí inciden en el carácter artístico de las teleseries en tanto ficción narrativa. En esta línea escriben Alberto Nahum García Martínez (2012, 2014), Jorge Carrión (2011) o Jordi Balló y Xavier Pérez (2006, 2015) quienes, sin negar los rasgos con los que Muñoz Fernández desacredita la producción televisiva, sí conciben a las series como un lienzo en el que los directores y guionistas despliegan sus visiones artísticas. Así, la democratización de la cultura gracias al espectador crítico ha fomentado en las producciones una mayor ambición temática y la búsqueda de un relato más complejo que ha aumentado la calidad del producto (García Martínez, A.N., 2012).

Esta calidad vendrá dada por dos elementos cuya mera aplicación, como ocurre con toda sistematización artística, no garantiza resultados fructuosos, sino que dependerá de la habilidad de sus realizadores; estos elementos son la vinculación con una tradición narrativa y su transformación a los modos de ficción contemporáneos.

Con relación a su herencia narrativa, los antecedentes directos de las series siempre provienen del lenguaje cinematográfico, pero si retrocedemos en el tiempo y buscamos en la tradición literaria encontramos sus más fuertes anclajes en la narrativa de Shakespeare. A esclarecer estos puntos de unión se dedican Jorge Balló y Xavier Pérez (2006, 2015), Jorge Carrión (2011) y Alberto Nahum García Martínez (2012, 2014).

Un aspecto recurrente es la ambigüedad moral como característica generalizada de las teleseries contemporáneas. Esta ambigüedad se materializa, principalmente, en la presencia del antihéroe, mezclando rasgos de héroe y de villano, aunque con unas particularidades que van más allá de la mera conjunción de rasgos convirtiéndose en lo que Balló y Pérez han denominado una «poética del personaje dramático entendido como exceso» (2015: 53).

Según García Martínez, este protagonista está construido mediante tres estrategias dramáticas: la victimización, la presencia de antagonistas mucho más malvados que los protagonistas, y la presencia de la familia como elemento de contrapunto a sus actitudes y justificación de sus actos (2012: 30). Pero volviendo a Balló y Pérez (2015) estos

rasgos entrarían en solo uno de los prototipos de personaje que la narrativa contemporánea ha heredado de la tradición literaria desarrollada por Shakespeare: un prototipo de villano al que le persiguen designios ajenos que impondrán una dificultad constante al personaje. En su intento de buscar la emancipación «su *manifestación excesiva* se basa en la acción» (2015: 63). La característica que los define según Balló y Pérez es una «obsesiva tenacidad» en sus objetivos en torno a la que se construye una personalidad arrolladora. Algunos rasgos de esta personalidad son el perfeccionismo y la excitación ante los riesgos, la honestidad, la megalomanía y la inteligencia. Esta obstinación puede darse en la determinación a actuar o en profundas reflexiones en lo que Balló llama «el criminal en el diván» (2015: 63). En cualquier caso, este sujeto del exceso estará por encima del bien y del mal, y su obstinación le hará pasar por encima de todos los límites éticos. Carrión también reflexiona sobre ese carácter amoral del protagonista de la ficción y sostiene que la teleserialidad contemporánea huye de héroes y acentúa la ambigüedad moral y el desorden del sujeto (2011: 42).

Una consecuencia de estos personajes de personalidad excesiva, creados por Shakespeare y recuperados en el cine y las teleseries, es que tienen sentido por sí mismos. Frente a la adecuación a la trama, este tipo de personajes establece una relación dialéctica, de oposición y rebelión, con ella. La consecución definitiva de los objetivos no es lo primordial, en palabras de Balló y Pérez: «Hamlet debe morir al fin, pero no es la muerte aquello que otorga sentido a su figura» (2015: 69). Con ello, el personaje del exceso se configura como un centro de fuerzas que se dirigen hacia el mundo que lo rodea: enemigos, amigos, naturaleza... todo es un campo de actuación dónde la potencia del personaje se extiende y desarrolla.

Esta predominancia de la personalidad del personaje del exceso y el valor de su individualidad está en la base de uno de los avances de las series de la tercera edad de oro de la televisión que contempla Jorge Carrión en su ensayo *Telesheakespeare*: se trata de integrar la historia general con la intrahistoria, de poner en valor la vida cotidiana y al sujeto en sí mismo (2011: 36).

En cuanto a la tradición narrativa Carrión se basa en la conexión de las teleseries con la novela para revalorizar el término telenovela en su aspecto más literal; la representación audiovisual de narrativas novelísticas. Y además, señala una evolución que él denomina el «giro manierista» (2011: 36). Esta evolución en la teleserialidad viene determinada por una complejidad narrativa que también apunta García Martínez (2012, 2014). Para ilustrarlo Carrión realiza una analogía entre la física cuántica y la

ficción (2015: 51): ambas se caracterizan por la multiplicidad de realidades posibles y el aumento de la complejidad que esto conlleva. En *Telesheakespeare* (2011) Carrión va seleccionando distintas series para ilustrar los rasgos de la nueva serialidad y cómo representan lo humano; así en *A dos metros bajo tierra* habla de nuestra relación con la muerte y la importancia del cuerpo; otros temas serán el culto al cuerpo y la pornografía en *Californication*, la superación del maniqueísmo en *Carnivale*, etc.

Estos rasgos que hemos expuesto acerca de la serialidad tienen su concreción en estudios específicos sobre *Breaking Bad*.

La mayoría de análisis que abordan la moral en *Breaking Bad* se centran en las decisiones de Walter White y en su anhelo de poder como guía de sus decisiones. Balló y Pérez lo ponen como ejemplo de ese personaje del exceso al que nos hemos referido marcado por la dificultad: «un espíritu singular que, a pesar de todas las dificultades, y como un escorpión autodestructivo incapaz de renunciar a su naturaleza, se obstina en cumplir sus objetivos a cualquier precio». (2015: 63).

Jorge Carrión introduce en su libro no solo un capítulo sino varias ideas sobre *Breaking Bad* integradas en sus análisis de las teleseries (2011). La primera es que *Breaking Bad* es uno de los mejores ejemplos en los que se percibe la tradición narrativa y los nuevos enfoques, además, supera a otras series al llevarlos a la hipérbole, por ejemplo, en la representación de la frontera.

La publicación más completa sobre esta teleserie es *Breaking Bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*. Sus coordinadores, Cobo Durán y Hernández Santaolalla, nos plantean un abordaje multidisciplinar de la serie en el que se estudian los aspectos más destacados; su estructura temporal, los *cold open*, la evolución e interrelación de los personajes, y los aspectos del lenguaje audiovisual: color, hipertextualidad, sonido y puesta en escena.

Interesan sobre todo sus conclusiones respecto al protagonista, Walter White. Klosterman pone el acento en esa conversión en antihéroe, para quien Vince Gilligan muestra que los seres humanos deciden convertirse en malos (VV.AA., 2013: 19). Greg Littman también se centra en la moralidad representada en *Breaking Bad*. Para él «de todos los actos moralmente cuestionables cometidos por Walter White, el más importante es su decisión de producir metanfetamina» (VV.AA., 2013: 45). La clave para Littman es que su producción hace daño a la vida de la gente, pero no es un daño directo sino en forma de facilitar los medios para causarse daño por lo que entra en juego la libertad individual para consumir. El autor no exime de culpa al protagonista,

pero sí revela su alcance, pues ello llevaría a culpar a otras industrias que facilitan malos hábitos con muertes en una dimensión mucho mayor como el tabaco o la industria armamentística.

La obra publicada por Errata Naturae también recoge una entrevista a Vince Gilligan por Van Darwerf que ofrece algunas claves interesantes acerca de la serie y su intencionalidad en relación con los aspectos que abordamos en este trabajo. Gilligan dice que «Walter es el personaje más orgulloso que jamás podría encontrarse nadie» (2013: 77). También habla de la mentira que es él mismo, un aspecto que analiza en profundidad Iván de los Ríos. Las acciones de Walter que lo convierten en Heisenberg están «predicadas sobre el engaño y la falsa apariencia. Ese es el gran dilema [...] la falsedad de la propia vida» (VV.AA., 2013: 41). El tema del engaño también surge según Darwerf y Gilligan cuando afirma ser «el hombre que llama a la puerta» pues no es aún ese hombre, pero como continúa Gilligan, «a base de auténtica voluntad [...] sus palabras se convierten en una profecía autocumplida» (2013: 84). La justificación de Walter para hacer lo que hace, siempre escudándose en el bien de su familia, parece la mentira más evidente.

También le preguntan por la fuerza moral en *Breaking Bad*, a lo que Gilligan responde que los personajes «desearían que existiera una fuerza moral activa [...] que guiara sus actos» (2013: 81), y poco después dice que, sin embargo «los personajes de la serie, para bien o para mal, se constituyen en guías de sus propias vidas» (2013: 82). Skyler, la esposa de Walter White, lo busca en el capítulo *Cornered* (1x06), para decidir dónde ir lanzando una moneda. Pero a pesar de caer varias veces en el mismo lugar, no hace caso y elige su propia dirección. También Jesse, el socio y mano derecha de Walter, en *Problem Dog* (3x07) lo busca y lo ignora.

En cuanto a la recepción, el hecho ya mencionado de que la ambigüedad moral sea un rasgo de las series de la tercera edad dorada de la televisión responde, para Neftalí Hernández, a un nueva relación entre público y obra:

[...] pacto entre espectador y ficción [que] se fundamenta en un modelo "perverso" de recepción, a través del cual los procesos de proyección e identificación [...] se concentran en sujetos ficcionales que, mediante su desempeño en la trama, contradicen los valores heroicos (VV.AA., 2013: 105-106).

Esta atracción hacia la figura del monstruo se basa, según Neftalí Hernández, en la identificación con sus circunstancias. En este sentido, para este autor Walter White es un «modelo del hombre corriente en plena *midlife crisis*, y representante de una clase media anatemizada por el nuevo dogma de la economía global» (VV.AA., 2013: 107). Pero Walter White se rebela, al convertirse en monstruo, contra la injusticia del mundo, y por ello aún contradiciendo los valores heroicos se convierte en héroe simbólico. Como sostiene Carrión, Walter White es «alguien que tiene todas las razones del mundo para estar cabreado, aunque eso no esté *bien*» (2011: 73).

Para Neftalí Fernández la enfermedad de Walt «alegoriza el malestar social de una clase media en irrevocable declive» (VV.AA., 2013: 107). El autor esclarece alguna de esas circunstancias sociales; la mala calidad del trabajo de la clase media y su consecuente insatisfacción, los problemas del sistema sanitario estadounidense, los problemas del sistema educativo, el problema del endeudamiento y la incapacidad para construir un futuro narrativo. *Breaking Bad* es la representación de un sujeto que es reflejo de la clase media del siglo XXI.

Ante esta situación Walter White toma «su firme decisión de emprender la acción individual en pos de una resolución justa del conflicto [...] que se contradice con los medios empleados y las consecuencias que provoca dicha acción. Este dilema irresoluble es la forja del antihéroe» (Neftalí Fernández, VV.AA., 2013: 108). Neftalí Fernández desarrolla este dilema en relación con la idea de límite. Estos límites serán espaciales, de ahí el territorio fronterizo; narrativos, pues *Breaking Bad* se mueve por oposición de dialécticas cuyo límite más tangible es entre la vida y la muerte anunciada por el cáncer; morales, por la transformación de Walter; y por último los límites de la ficción al vincularse a una realidad extraficcional.

Si bien el afán de poder es un rasgo compartido en los análisis de Walter White, Hernández-Santaolalla lo completa (VV.AA., 2013) explorando cuáles son las estrategias que utiliza para ejercerlo. Partiendo de que el poder es recibido, la persuasión será la base de ellas. La fuente de poder de Walter es el conocimiento, «un saber científico» (VV.AA., 2013:127), y será una de las armas de Walter White contra sus enemigos. Las estrategias de poder se dirigen tanto a aliados como a enemigos. Con los aliados Walter construirá un «nosotros» y con sus enemigos construirá un símbolo: Heisenberg, con mucha más fuerza que una persona concreta con nombre y apellidos. Hernández-Santaolalla llega a sospechar que el ansia de poder de Walter es tan grande que el libro, que encuentra su cuñado Hank del departamento antidroga y que

desencadena el enfrentamiento entre ambos pudo ser dejado allí a propósito por el propio Walter para tener una excusa que legitime su lucha por el poder (VV.AA., 2013: 141).

En cuanto al poder que Walter ejerce sobre su mujer Skyler, Delicia Aguado Peláez realiza un estudio de los roles de género en *Breaking Bad*, *Hijos de la Anarquía* y *The Walking Dead* (2015). La autora parte de las conclusiones de autoras como Susan Faludi quienes ven un intento de vigorización de los roles masculinos tradicionales en Estados Unidos tras el trauma del 11-S. Su estudio se centra en los espacios simbólicos propios del *western*: «lo público», atribuido al hombre activo, y «lo privado», al que quedaba relegada la mujer pasiva. Aguado Peláez establece la situación de los personajes a partir de un estudio de su perfil psicológico y físico. Su conclusión confirma la hipótesis inicial de que las series también forman parte de ese intento de fortalecer el patriarcado retrocediendo en algunas parcelas conquistadas por la mujer, y surge ante la supuesta necesidad de protección: «Los cowboys han regresado para salvarnos de todo, menos de ellos mismos» (2015: 18).

Así pues, la moralidad de Walter White ha sido tratada en función de la acción del sujeto y de sus decisiones, lo que ha revelado un hombre de vida mediocre que ante la perspectiva de muerte por el cáncer, se autoengaña justificando su maldad por el bienestar de su familia y decide asumir el papel de criminal. Esto lo ha puesto contra los límites simbólicos y espaciales de la legalidad y la moral, y lo ha hecho convertirse en monstruo. No obstante, el verdadero motor de esta transformación es un gran ego que solo mediante su vida de criminal puede desbordar en toda su personalidad excesiva.

En resumen, los análisis sobre la serialidad contemporánea y en concreto *Breaking Bad* se centran en estudios comparatistas y en la crítica literaria aplicada a la crítica televisiva, revelando conexiones con la tradición narrativa al tiempo que la superan con nuevos mecanismos. También se analizan algunos rasgos desde la teoría de la recepción que justifican la identificación del espectador y permiten vincular la situación de Walter White con la realidad de las sociedades occidentales.

La perspectiva filosófica que adoptaremos en este trabajo pretende profundizar en esa realidad indagando en las estructuras, las dinámicas y los procesos que operan en el individuo y permiten esa identificación y destrucción del personaje de Walter White. Nuestra intención es mostrar cómo la serie *Breaking Bad* y su análisis pueden ilustrar la crítica filosófica al neoliberalismo y el sujeto contemporáneo.

3. Contexto filosófico: el sujeto y el mal en el pensamiento contemporáneo.

El concepto de sujeto como idea central y fundamento del conocimiento, la estética, la moral y la política, es un fenómeno que determina la Modernidad y sus crisis, al menos desde el cartesianismo. En lo que algunos denominan “modernidad tardía”, nuestra civilización en crisis ha sido objeto de distintos análisis sobre las transformaciones que se han producido en el sujeto y que han sido condicionadas por el sistema neoliberal, de modo que la crítica al neoliberalismo será ineludible en la reflexión sobre los cambios que se han producido en el individuo.

En los estudios sobre el sujeto contemporáneo se hace referencia a una crisis y una fragmentariedad como fruto de una sociedad también fragmentada, donde la libertad individual, manifiesta a través de la voluntad, es el único asidero inestable de la vida posmoderna, en la que prevalece la sospecha permanente de que todo puede ser mentira, fantasía o artificio y donde, a cada vuelta de esquina puede haber un lobo y debemos estar preparados.

Para poder entender cuáles y cómo han sido las transformaciones que han operado sobre el sujeto y sus resultados, primero hay que aclarar cuál es la naturaleza de este sujeto y bajo qué parámetros se puede modificar. La primera idea de la que partimos es que somos sujetos contruidos. Construimos nuestra identidad a través de nuestros deseos y acciones en un proceso constante, forjado al calor de nuestra experiencia emocional y material. La forma en la que el sujeto se identifica a sí mismo no es mediante una identidad constante o un núcleo esencial, imposible de verbalizar, pues siempre parecerá incompleto e incompatible con la idea de cambio que conlleva todo proceso. Por otra parte, nuestro cuerpo y nuestra psique tienen cicatrices que evocan un pasado conectado por un nombre propio que permanece y que, de alguna forma, son percibidos como parte de la identidad. El filósofo Paul Ricoeur, que ha desarrollado la hermenéutica del sujeto a través de la interpretación de los textos, establece que la relación entre la experiencia del cambio y de la permanencia de una identidad se da con la *mediación* del relato (Ricoeur, 1999: 344). La identidad no es descriptible, pero sí es narrable. La mediación del relato revela, tal como pone de manifiesto Ricoeur, que la unidad de la identidad, lo que permanece, es la trama argumental. Una trama que no es estática, pues se amplía con la dimensión temporal en la que el sujeto se desenvuelve y actúa.

La identidad queda trasladada del sujeto a la trama pero el sujeto sigue siendo ineludible, pues este incide en ella mediante sus acciones y la transforma y, sobre todo,

sigue percibiéndose como un *sí mismo*. Este *sí mismo* dice Ricoeur que se conoce de forma indirecta, mediatizado simbólicamente por el relato (1999: 353). El sujeto se habla, se construye narrativamente, y como toda construcción narrativa hay una selección y hay ficción. Primero el sujeto se construye como personaje y al leerse, el sujeto se *refigura*. Ricoeur sostiene que conocerse a sí mismo es refigurarse, consiste en ser una interpretación de sí mismo basada en el relato ficticio de tal manera que el *yo* se devela como una ilusión, lo que conlleva ciertos peligros:

Vivir a través de la representación consiste en proyectarse una imagen falaz detrás de la que uno se disimula. La identificación se convierte, entonces, en un medio de engañarse o de huir de uno mismo» (1999: 354).

Ricoeur sostiene que hay otra salida, la pérdida de la identidad: esto no implica que el *yo* deje de ser, pues aún cabe preguntarse: «¿Quién es aún *yo* cuando el sujeto dice que no es nada?» (1999: 355). No es una definición, es una historia: el *yo* no se dice, se cuenta. Entendiendo así el sujeto, la dimensión ontológica que justificaba el acceso a la ficción narrativa como objeto de estudios filosóficos cobra especial relevancia, pues adquiere una doble referencia: el sujeto empírico y el personaje.

La identidad narrativa permite recuperar la clásica expresión de Heráclito «uno no se baña dos veces en el mismo río», pues no existe un *yo* constante, solo cambios, procesos de construcción, y como ya hemos indicado, la trama argumental, la historia, se construye en tensión con el sujeto. No sólo cambia el sujeto al bañarse en el río, sino la misma agua que lo envuelve, de tal manera que la identidad de la trama, el *yo* que allí se significa, dependerá de las relaciones que el sujeto establezca con el mundo y de las características de ese mundo, de cómo se bañe y en qué agua.

Solo entendiendo así al sujeto cobran importancia los *otros* y el medio ambiente y social (económico y simbólico) en el que se dan esas relaciones y cómo afectan al sujeto. Cuando este «marco vital» tiene una forma tranquila y estable el sujeto cambia tranquila y sosegadamente, poco a poco. En otras ocasiones, cuando hay sucesos de gran relevancia trágicos o dichosos, el sujeto se transforma de manera brusca y acelerada; tendremos comedia, tragedia, o una mezcla moderna.

¿Qué historia podremos contar del sujeto contemporáneo? Al parecer, una donde el sujeto no es libre para narrarse a sí mismo.

La identidad narrativa está marcada por una mediación simbólica a través del relato, pero este simbolismo no es espontáneo. La crisis del sistema neoliberal ha

despertado estudios sobre su funcionamiento que nos revelan cómo el orden simbólico que rige en la identificación narrativa del sujeto está sometido a un nuevo poder que influye en su dinámica vital. En la crítica al neoliberalismo y desde perspectivas diferentes, autores como Byung-Chul Han, Richard Sennett, Carlos París y Slavoj Žižek hacen referencia a un poder oculto y que oculta. Oculto porque en la red, también la virtual, se vuelve ilegible, difuso, y que oculta porque condiciona el mundo simbólico del ser humano, sus nociones sobre realidad e irrealidad, verdad y mentira, instaurando una noción de «libertad engañosa» (Žižek, 2005: 61).

La condición de posibilidad de este poder oculto reside en que al igual que el sujeto se relaciona consigo mismo de manera indirecta también se relaciona de manera indirecta con la realidad.

Según Žižek, las relaciones se producen de forma fantasmática (2005). Para ilustrarlo el autor recurre a la cobertura televisiva del 11-S (2005: 15). El trágico atentado no se emitió con imágenes tan crudas como, por ejemplo, las que hemos podido ver sobre la guerra de Siria y los refugiados en los últimos años. Lo real es fantasmático porque así, con esa existencia fuera de nuestro mundo, como un imposible, le da solidez al mismo, representa una anomalía. La realidad pura revelaría la inconsistencia de nuestro edificio simbólico, de significantes identitarios y culturales. Destruiría todo el espacio semántico en el que se desarrolla la narrativa revelando su falsedad.

El primer aspecto en el que incide el poder del sistema neoliberal en tanto sistema económico y modo de producción es el trabajo. El sociólogo Richard Sennett realiza un estudio en profundidad sobre el carácter del trabajador contemporáneo (2005: 110): un individuo autodisciplinado que se dignificaba mediante su trabajo, una idea asentada desde el triunfo del protestantismo. Según este autor, el sistema capitalista global del siglo XXI se caracteriza por la flexibilidad. Su particularidad es que incide de manera directa en nuestra vida cotidiana, la fragmenta en momentos, muchas veces incoherentes entre sí, y con ellos construimos la historia de nuestra vida como un *collage*. El filósofo berlinés de origen coreano Byung-Chul Han dice que en el capital nos ha llevado a la sociedad del rendimiento en la que trabajo y vida se han solapado (2014: 7).

Lo único que permanece es el propio sujeto pero desaparece la posibilidad de construir una narrativa con expectativas de futuro porque, en palabras de Sennett, se «introduce a la psique en un interminable devenir» (2005: 140), en constante carrera tras objetivos inmediatos regenerados una y otra vez. Byung-Chul Han lo denomina el

“sujeto de rendimiento” (2014: 10). El filósofo Walter Lipmann cree que el elemento que ancla al sujeto es la carrera profesional, pero es una construcción dialéctica desigual en la que el individuo es un David contra el Goliat del capitalismo (citado en Sennett, 2005: 128) y recordemos: solo hubo un David entre los israelitas, solo hubo un rey, una realidad que nos expone a la realidad del fracaso más de lo que se había querido asumir. En tanto carrera, esta es una de velocidad, donde la narrativa se va construyendo, de manera improvisada, al vaivén de los tiempos.

El trabajo ha sido parte fundamental en el desarrollo del sujeto desde que tuvo que ganarse el pan con el sudor de su propia frente, Sennett (2005) y Byung-Chul Han (2014) centran parte de su análisis en los factores laborales del neoliberalismo en el que predomina la libertad de mercado fundamentada en la competencia.

El capitalismo industrial también tenía estas premisas, pero tal como analiza Sennett (2005) había otra comprensión del tiempo. Como diagnosticó Marx, la rutina de las empresas industriales alienaba al trabajador, desconectado del resultado de su intervención en el producto, sujeto a un horario estricto de producción, que reportaba una satisfacción a largo plazo; en esto consistió también el cumplimiento del sueño americano de la clase media.

Pensadores liberales como Smith o Stuart Mill sostuvieron que la flexibilidad horaria, espacial y multitarea otorgaría mayor libertad al sujeto. Pero en el neoliberalismo, esa flexibilidad ha sido puesta al servicio de intereses económicos. Los trabajos son temporales y subordinados a las dinámicas del mercado por las que un día sufres una reducción de plantilla, otro te trasladan de puesto o de lugar y otro firmas un contrato temporal. El tiempo del trabajo se ha fragmentado y se ha vuelto cortoplacista. Todo se mide en función del rendimiento rápido bajo la lógica capitalista de la acumulación exponencial. Esta acumulación del capital está relacionada con la muerte y la falta de tiempo: el dinero se traduce en tiempo de vida, y con ello «el capital infinito genera la ilusión de un tiempo infinito» (Byung-Chul, 2016: 36). Mientras tanto, el tiempo real se fragmenta. En los mejores casos, la flexibilidad está inserta en la propia dinámica laboral, con una acumulación de múltiples tareas, proyectos encadenados o simultáneos y sometidos a objetivos y a fecha límite. Los ingleses han creado un término específico para esto: *deadline*. En este “tiempo límite” el riesgo es constante, todo depende de las fluctuaciones del mercado y lo que Adam Smith llamó la “mano invisible”. Así, la certeza de una recompensa segura (aunque nunca llegue) es sustituida por la incertidumbre.

Este tiempo fragmentado que absorbe vida y trabajo se da en una estructura nodal. Sennett y Byung-Chul Han hablan de que la forma estructural del neoliberalismo es la red. En la red los nodos están aislados y modifican su posición estableciendo «formas fugaces de asociación» (Sennett, 2005: 23) en función de la creación de oportunidades y de su libertad de movimiento. Pero dado que todo es fluido, a corto plazo y rápido, tras cada *deadline* vendrá otra fecha límite y otro objetivo, estableciendo un tiempo en el que constantemente hay que volver a empezar.

Podríamos decir que los individuos se comportan ante las oportunidades que esta red ofrece como una empresa ante un nicho de consumidores, es decir, impera la competitividad y la hostilidad, y se eleva a «ideal el darwinismo social del capitalismo» (París, 2014: 20). Pero esta sociedad hobbesiana en guerra constante de todos contra todos no significa posiciones fijas en la red, pues constantemente se forjan alianzas fugaces que explotan la adaptabilidad del individuo.

Estas relaciones fugaces se caracterizan por la cooperación superficial y el desapego; se trata de evitar los puntos de disensión y conflicto que puedan impedir la utilidad de las relaciones para el individuo. Esto conlleva que no conozcamos al *otro* sino como mera apariencia útil, por cómo se da y por cómo recibimos. No importa quiénes sean los demás mientras sirvan al grupo. No importan sus circunstancias, las razones de su motivación ni sus problemas. Byung-Chul sostiene que en tanto que vivimos en esta sociedad del rendimiento, las relaciones con los demás también se ven afectadas por este principio, los acercamientos se producen siempre en función de alguna finalidad (2014: 8).

El desapego entre las personas también es promovido por el carácter flexible del sistema y sus dinámicas a corto plazo y efímeras. Por ejemplo, la movilidad física hace que cambien los circuitos sociales, se pierden amistades, se sustituyen por las comunicaciones electrónicas y se desplaza «el sentido de comunidad generado en las relaciones personales» (Sennett, 2005: 21) que solo puede darse a largo plazo. En este aspecto coinciden Byung-Chul Han y el antropólogo y filósofo André Le Breton. Byung-Chul parte de la creencia en que el ser humano necesita errores y aciertos, claridad y oscuridad. Por eso critica la transparencia excesiva a la que nos encaminamos y que, a su juicio, produce una sobreexposición de los sujetos que no deja lugar al silencio. En este contexto en el que nos sitúa Byung-Chul Han la interioridad es un lastre, pues ese rincón propio de reflexión íntima ralentiza y dificulta la comunicación eficaz, sometidos inconscientemente a los tiempos que nos impone la sociedad.

La red flexible y momentánea debilita las relaciones por el aislamiento del individuo y la superficialidad y lejanía con respecto a los otros. Los vínculos sociales, como ya hemos comentado, se debilitan ya que cuando son sólidos tienen sus cimientos en la profundidad de las personas y ésta se descubre y se comprende a largo plazo. Por otra parte, el mencionado exceso de transparencia (Byung-Chul, 2013) en el que se exige a los individuos que se muestren, tiene como consecuencia un mostrar fantasmático, espectral, que solo ve una sábana translúcida sobre los demás. El filósofo coreano sostiene que las redes sociales juegan un papel fundamental en cómo se relaciona el sujeto contemporáneo, creando un enjambre digital. Este enjambre no está formado por grupos sino por individuos aislados debido a su exceso de información y su exigencia de la inmediatez en la comunicación —hipercomunicación— (2013: 10) que impide que las personas reflexionen y, por tanto, sean ellas mismas, con la imposición constante de expresar la opinión y decir cosas, aunque sean sin sentido. Este distanciamiento entre el *yo* y los otros ha provocado una crisis de la gratificación en la que «No es posible recompensarse a uno mismo o reconocerse a uno mismo» (2016: 48).

El individuo, alejado de los mecanismos que le rigen y de los demás, ha sido arrojado a este mundo, pero nuestra sociedad «aisla a cada individuo y lo enfrenta a su libertad, al disfrute de su autonomía o, al contrario, a su sentimiento de insuficiencia, al fracaso personal» (Le Breton, 2014: 11), la vida recae sobre el individuo y asume la responsabilidad de todo lo que le ocurre. Así, debe elegir quién quiere ser y cómo desenvolverse. La palabra “deber” es adecuada, pues las exigencias de emprender, liderar, tener iniciativa, son las nuevas normas que se impone al individuo. Por ello, entre los elementos de la realidad con los que no tomamos contacto directo también está el fracaso. La estructura competitiva y la noción de que el ganador se lo lleva todo deja poco espacio para evadir el fracaso, además, se producen desastres repentinos como despidos y traslados que caen como un peso sobre la responsabilidad familiar. Pero este fracaso nunca es percibido como algo real: seguimos pensando que es un fantasma que ha venido a incordiar en nuestro mundo, no pertenece a él. Precisamente es la consecuencia de no pertenecer a él, de no haber sabido aprovechar las oportunidades que la red ofrece, de no haber estado a la altura de lo que, no ya la sociedad, sino el propio individuo espera de sí. El fracaso es «no saber vivir sino meramente existir» (Sennett, 2005: 125).

El sujeto se enfrenta a este sistema competitivo y sabe que tiene que elegir y hacerse responsable de su vida, esta imposición le provoca angustia, por equivocarse y por el fracaso. El sujeto siente de forma inestable su vida en sociedad y su vida interior y emocional. Sennett, Zizek, Le Breton, París, Byung-Chul Han, todos coinciden en que el sujeto vive el contacto con sus circunstancias de forma angustiada. Una sensación que ha aumentado al revelarse las fallas del propio sistema y sus mentiras. Sennett también pone de relieve que, ante el rendimiento rápido, se produce en el sujeto una «avidez» (Sennett, 2005: 21) por obtener resultados que es el motor de la inmediatez y del éxito. El sujeto se convierte así en un sujeto que se autoexplota, anulando su capacidad de resistencia, y el fracaso recae en uno mismo en forma de culpa.

La libertad define al ser humano que ha de decidir en última instancia cómo responder al tiempo que le toca vivir dentro de las parcelas de libertad que le hayan sido concedidas. Para el filósofo español Carlos París «el ser humano, sobre una base genética y un modelado a través de la cultura [...] ha de decidir, en todo caso, desde su subjetividad, un futuro no determinado rígidamente» (2014: 96).

Sin embargo, Zizek dice que elegimos en función de dicotomías falsas (2005: 43). Narramos nuestra historia como si nuestras acciones fuesen fruto de decisiones libres y donde el futuro es un proyecto edificable con nuestras manos. Pero como Byung-Chul Han pone de manifiesto, es aquí donde el poder ha conseguido su manifestación más sutil y más profunda (Byung-Chul, 2014). El neoliberalismo ha conseguido así la forma más efectiva de poder; la que se ignora y la que crea una imagen ilusoria de libertad. Esta forma de poder es la que Byung-Chul Han ha denominado *Psicopolítica*. Nos creemos sujetos contruidos, de modo que esta capacidad de agencia sobre nosotros mismos es la que nos hace sentirnos libres y nos convertimos en proyectos de producción ilimitada: «Ahora cada uno es un trabajador que se explota a sí mismo en su propia empresa» (Chun Hal 2014: 9).

Para favorecer esta autoexplotación el sistema se sirve de distintas armas; *coaching*, liderazgo, competencia, productividad, inteligencia emocional, multitarea, motivación, optimización, iniciativa... nubes de etiquetas que invaden las cabezas de todo sujeto que quiera pertenecer a la sociedad y triunfar en ella —otra palabra, “triumfo”—. Lo que siempre había existido como mero esfuerzo personal se ha convertido en mercancía consumible.

La autoexplotación ya no opera de arriba a abajo sino en todas las direcciones. Lo peligroso es que anula la capacidad de resistencia, ya que esta se forja en la comunidad

de los de abajo contra los de arriba. Ese *nosotros* político no se construye porque el fracaso recae en uno mismo en forma de culpa: si no tienes éxito, es porque no quieres, no porque no puedas, algo harás mal: «Esta autoagresividad no convierte al explotado en revolucionario, sino en depresivo» (2014: 10).

Zizek también reflexiona sobre el neoliberalismo que ha construido sujetos en torno a la noción “empresario del yo” (Zizek, 2016). Este autor pone de relieve que bajo la apariencia de libertad el individuo se encuentra más desprotegido; cuenta con menor protección social y mayores deudas con los bancos que ponen en riesgo la cobertura de los gastos sanitarios, de vivienda y educación. La libertad de elección es falsa porque esconde una apropiación mercantilista de la vida:

La crisis no es sólo resultado de una regulación financiera inadecuada, sino que expresa la dificultad intrínseca de conseguir que el capital inmaterial funcione como capital y que el capitalismo cognitivo funcione como capitalismo (Zizek, 2016: 36).

La crisis ha revelado la realidad del fracaso de un sistema pero aún sigue siendo de forma fantasmática. Piénsese, por ejemplo, en la omisión de los suicidios por desesperación ante desahucios, aunque no son sólo los desfavorecidos los que sufren, también los que, insertos en la vorágine capitalista de la ruleta económica vieron perder todo su dinero. ¿No es también una respuesta desesperada ante otra fantasía, la del propio dinero? Un montón de virtualidad con lo que los poderosos juegan al *monopoly* y que, por esa misma virtualidad, se desvanece en un abrir y cerrar de ojos. La crisis del sistema nos ha hecho entrar en contacto con la realidad de forma traumática, pues ha desestabilizado el edificio simbólico, y frente a ello el sujeto ha entrado en crisis, comenzando por cuestionarse los mismos parámetros que lo definen.

La dificultad a la que se enfrenta el sujeto es construir su identidad, sometido a la inmediatez y al corto plazo, a una excesiva transparencia aparente, que no deja lugar para la introspección ni para definir los rasgos de nuestro carácter:

Para el ejecutivo, estar a la vez en múltiples proyectos y tener la obligación de permanecer operativo y localizable [...] acentúa su estrés y lo priva de zonas de repliegue (Le Breton, 2014: 57).

En este contexto donde la libertad es una imposición y la autoexplotación y el aislamiento son las claves de un poder difuso, la violencia se convierte en parte estructural del neoliberalismo: violencia para sí y para todo aquel que pueda tomar la decisión de reafirmarse a sí mismo o huir y negar su libertad (París, 2014).

El sujeto que elige reafirmarse a sí mismo asume los riesgos como un reto, estimulándose: se siente seguro y asume la fragmentación, la inestabilidad y la incertidumbre. Sennett habla de «una fuerza particular de carácter» (2005: 65) y pone de ejemplo a Bill Gates. Son personas que ven en el mundo un terreno donde desarrollar a base de voluntad toda su potencialidad y están en constante reinención de sí mismos.

Por otro lado, el sujeto que elige huir siente su libertad como un abismo que le produce vértigo: se da la vuelta y recae en un existencialismo cotidiano. Tras ciertos fracasos e intentos de adaptación el sujeto tiene la tentación de abandonar sus responsabilidades. Para ello existen numerosas estrategias de desaparecer de sí (Le Breton, 2005). La más tenue sería una clase de yoga; la más radical, la fuga y la construcción de un nuevo sujeto totalmente desvinculado del anterior, donde la carga de ser uno mismo pueda dejarse atrás. La inmersión en una actividad también supone una forma de desaparecer de sí, ya que es un territorio que el sujeto siente que domina a su voluntad. Lo mismo ocurre con los adolescentes cuando quieren pasar mucho tiempo en la calle donde, muchas veces con un sobrenombre que representa el distanciamiento de sí mismos, sienten que dominan el espacio como pura extensión frente al tiempo indomable. Las drogas son otra forma de desaparición, y cuando se hace en solitario se trata de un «escudo contra el sufrimiento, una técnica de supervivencia» (Le Breton, 2014: 112).

Zizek sostiene que la pasión por lo real solo nos revela una realidad desolada: «somos incapaces de integrarlo en (lo que experimentamos como) nuestra realidad y, por lo tanto, nos vemos obligados a experimentarlo como una aparición de pesadilla» (2005: 20), y al percibirla como pesadilla en lugar de desaparecer de sí se reacciona violentamente. Para Zizek son excesos generados por el poder que tienen lugar tras el fracaso, tras las oportunidades perdidas, para cubrir «el vacío del fracaso de una intervención en la crisis social» (2005: 23).

Esa pasión por lo real de la que habla Zizek también se manifiesta como forma de desaparecer de sí mediante la búsqueda de vivir momentos intensos que permitan «experimentar el choque de lo real» (2014: 55). El objetivo de la violencia, será la diferencia entre el sujeto que huye y que se reafirma, el que se suicida o el que ataca. De

esta manera, sucede lo que pone de manifiesto Byung-Chul Han ; «el proyecto se revela un *proyectil*, que el sujeto de rendimiento dirige contra sí mismo» (2016: 21).

El mal es, según decía Carlos París, el egoísmo que provoca un repliegue de sí. En el análisis que hace Ana Carrasco Conde sobre el infierno tradicional sostiene que, «Siguiendo a Lutero y San Agustín; el movimiento del mal que conduce a la condena tras la muerte estará caracterizado por [...] amor enfermizo hacia sí mismo» (Carrasco Conde, 2012: 82), representado por un movimiento de curvación sobre sí mismo. Esta argumentación se puede remontar a la primera crisis del pensamiento moderno, con Schelling, quien ya hablaba del «carácter negativo de una mismidad pervertida que conduce en último término a un afán de dominio» (Carrasco Conde, 2012: 83). En ese proceso de curvación el sujeto se sitúa en un centro forzado de su mundo, lo que le lleva a un *encapsulamiento*, en el que el sujeto queda encerrado, como en un bucle (2012: 134). Y este *querer ser-se* que llama Carrasco no es otra cosa que el individualismo extremo. En este *ensimismamiento*, el sujeto queda aislado de todo lo que no sea él mismo y por tanto incapacitado para su desarrollo.

Byung-Chul Han reflexiona sobre este movimiento narcisista que favorece el sistema neoliberal y que provoca el vaciamiento del yo y su aislamiento:

Como desorden del carácter, el narcisismo es el opuesto mismo del vigoroso amor a sí mismo. La autoabsorción no produce gratificación, provoca dolor al yo; eliminar la línea entre el yo y el otro significa que nada nuevo, nada "otro" puede entrar jamás en el yo. Uno se ahoga en el yo (2016: 49)

Carlos París ve en esto un argumento más para defender la idea de libertad como un sujeto que se autotrasciende en su apertura hacia los demás. Pues la libertad fundada en el egoísmo y en la voluntad de dominación se vuelve contra el sujeto alienado por su opresión y desprecio hacia los demás, vive «encerrado en la rivalidad y la negación» (París, 2014: 131).

Como apunta Ana Carrasco Conde vivimos en un mundo en el que conviven cielo e infierno: el pecador es recompensado y el inocente sufre la condena (2012: 164). Es un infierno subjetivo, pero en el que el paro, la miseria, el fracaso y la violencia son terrores constantes, realidades que nos envuelven de forma fantasmal.

Como el ser humano se construye a sí mismo también se da su moral. Pero en nuestra sociedad, si la moral había estado en el sujeto ya no parece quedar espacio para ella más que como un capricho momentáneo. La fantasía de la que estamos rodeados

nos hace sostenernos por nosotros mismos y pensar que todo el mundo debe sostenerse a sí mismo en un individualismo extremo. Es decir, es un «régimen que no proporciona a los seres humanos ninguna razón profunda para cuidarse entre sí» (Sennett, 2005: 155). “Profunda” es aquí la palabra clave: la confianza, la lealtad y el compromiso mutuo, son valores a largo plazo que han dejado de ser atractivos para la sociedad. Estos valores solo pueden darse a largo plazo porque tiene una base teleológica, una finalidad por la cual nuestras acciones cobrarán sentido. Sin una narrativa orientada hacia el futuro, esta reflexión se vuelve contingente. Así mismo, tampoco es posible la espontaneidad solidaria de la teoría de los sentimientos morales de Adam Smith (Sennett, 2005), pues no se comprenden los sufrimientos y las tensiones del otro, de modo que la solidaridad es pasiva, está fuera del control de la voluntad y cuando la voluntad rige el mundo es difícil otorgarle un lugar. Por ello el signo moral de nuestro tiempo es la ambigüedad: se trata de intentar reafirmarse cueste lo que cueste. «El sujeto de rendimiento de la Modernidad tardía es pobre en negación. Es un sujeto de la afirmación» (Byung-Chul, 2016: 46).

Así pues, la vida contemporánea ha sido sometida en sus más profundos engranajes a un nuevo poder que ha modificado el orden simbólico y la construcción de nuestra identidad narrativa. Sennett dice que el *yo* ocupa el centro del espacio público y provoca ansiedad, depresión, frustración y violencia contra nosotros mismos y contra los demás (Sennett, 2002).

El sistema neoliberal ha construido un sujeto violento consigo mismo y carente de límites morales para con los demás, pero no debemos pensar que es su única expresión del mal, pues si seguimos la reflexión de Byung-Chul Han la violencia está en la misma concepción de la economía capitalista. Este filósofo realiza un estudio sobre la economía arcaica de la violencia en la que «más violencia significa más poder» (2016: 19). La diferencia es que en la Antigüedad la transferencia se realizaba mediante sangre y ahora sucede mediante el dinero, pero al igual que con la violencia, a más dinero, más poder. En *Topología de la violencia* Byung-Chul Han analiza la macroviolencia, a nivel político, y la microviolencia del nivel individual en el que la violencia y el poder son un instrumento para coartar la existencia del otro.

Esta tesis según la cual el sistema neoliberal posee una base de violencia queda más patente si comparamos sus pocos escrúpulos para relacionarse con el narcotráfico. Un autor que ha profundizado en este tema es Roberto Saviano quién habla de narcocapitalismo relacionando las dos cunas de este binomio; México y Estados

Unidos: «México cuenta con las organizaciones criminales más poderosas y sanguinarias del mundo. Allí se hacen negocios con la cocaína por valor de muchos miles de millones. El dinero se lava luego en los mejores bancos de los Estados Unidos» (2013). Este autor pone de relevancia cómo el narcotraficante funciona como un alto empresario, sometido a la lógica del mercado y a la misma exigencia de rendimiento que el ejecutivo de Wall Street.

Tal como hemos ido reflexionando hasta aquí, estos autores nos permiten concluir que el sistema neoliberal ha provocado la crisis del sujeto mediante su dominación y objetivación de la vida, implantando unas condiciones de rendimiento que tienen que ver con la temporalidad en el trabajo, la libertad y los modos en que nos relacionamos. Su incidencia en estos aspectos se ha realizado de forma violenta, sumiendo al sujeto en una soledad infernal que él mismo se crea y al que es inducido con un canto de sirena que promete libertad y poder, poder contra la finitud del tiempo y la muerte.

Nuestro análisis del personaje de Walter White intentará mostrar de qué modo los elementos que hemos expuesto son representados simbólicamente en una ficción televisiva que, como *Breaking Bad*, ofrece un relato sobre el sujeto y el mal contemporáneos.

4. Dentro de *Breaking Bad*

4.1. Walter White antes de despertar

Decía Zizek que vivimos en una fantasía, la fantasía del neoliberalismo. El Walter White que conocemos en el primer capítulo, antes de la trágica noticia del cáncer y su primer paso en la producción de metanfetamina, está totalmente sumido en el sueño americano.

Walter White se levanta el día de su 50 cumpleaños. Frente a la cinta de correr en la que realiza su ejercicio matutino una placa le nombra como colaborador de una investigación que ha sido galardonada con el Nobel de Química pero por lo que vamos viendo a continuación, a él no le ha llegado el éxito. Skyler, su mujer, está embarazada de una hija inesperada y le prepara el desayuno. A la mesa también se sienta su hijo adolescente, Walter Jr., un joven con parálisis cerebral al que le cuesta hablar y caminar y en plena fase de rebeldía. Una familia nuclear de clase media típica de Albuquerque, Nuevo México, o de Alicante, España.

A pesar de la apariencia esta familia tiene un problema: el dinero. Jorge Carrión lo expresa con vehemencia: «El puto dinero. El agobiante e injusto sistema sanitario de una potencia mundial. El agobiante e injusto sistema educativo de una potencia mundial» (2011: 72). Efectivamente, la situación económica de la que parte Walter White cuando le conocemos no es buena; tiene una preciosa casa unifamiliar, pero con hipoteca y un patio con piscina sin cuidar; se enfrenta a un futuro bebé, su hijo requiere cuidados especiales y pronto irá a la universidad; debe tener dos trabajos para poder mantener a la familia... Y aún así, ni siquiera pueden sustituir un calentador que no funciona bien.

La mala situación económica es clave para la transformación que sufrirá Walter White pero no es una mera cuestión de dinero. Es el cobijo, los cuidados de la infancia, la educación, la sanidad y la higiene... No se trata de economía: son aspectos vitales que revelan lo que llamábamos, siguiendo a Žižek, una mercantilización de la vida. Cuando se entera de que tiene cáncer, entre otras consecuencias se verá ante la tesitura de que su esperanza de vida depende directamente del dinero que tiene, su enfermedad se convierte en un producto con el que la aseguradora y los profesionales de la medicina negocian, sin tener en cuenta a Walter White. Esa realidad de la que se da cuenta es la misma que describe el filósofo Byung-Chul Han : el poder está asociado al dinero, de modo que tiene dominio incluso sobre la propia vida.

Así pues, si el dinero es poder, habrá que conseguir dinero, y éste se consigue trabajando. Walter White trabaja mucho. Por la mañana da clases de química en un instituto de secundaria donde no consigue transmitir el entusiasmo por la materia. Después trabaja como cajero en un lavadero de coches. Su horario de salida es a las cinco, pero normalmente trabaja más horas por necesidades de la empresa. En el lavadero también hace varias tareas aunque ha sido contratado como cajero; su jefe lo solicita para lavar coches con frecuencia, así que entra cada día sin saber si trabajará en un sitio o en otro y sin saber a qué hora saldrá.

Aquí ya vemos algunas condiciones características del trabajo en el neoliberalismo: pluriempleado, multitarea, y con un horario que, aunque no de manera formal, no es fijo. Son trabajos que no guardan ninguna coherencia entre sí, que no ofrecen ninguna perspectiva de futuro: solo incertidumbre. Porque su trabajo seguirá siendo el mismo pero el gasto de vida, con su hija en camino, la universidad próxima y el sobreenvenido tratamiento del cáncer, irá en aumento constante. El caso de Walter White, como el de la mayoría de la población, funciona al revés de lo que se espera del

capitalismo: en lugar de aumentar el capital, aumenta la deuda. Y con esa perspectiva, como sostiene Sennett, es imposible construir una narrativa orientada al futuro (Sennett 2005: 140).

El protagonista trata a su esposa Skyler y su hijo Walter Jr. con distancia. Hay dos escenas en el primer capítulo que representan ese distanciamiento. En la primera su hijo no quiere ser llamado Walter sino Flint lo que revela, según los modos de desaparición de sí sobre los que reflexiona André Le Breton (2005), un distanciamiento respecto a los padres y una aceptación de la responsabilidad que supone vivir. En la segunda el matrimonio White está en la cama, Skyler tiene el portátil en sus rodillas y mientras habla de los planes del fin de semana masturba a Walter como regalo de cumpleaños. Una buena muestra de cómo la fragmentación está tan inserta en la vida cotidiana que llega a la intimidad más pura, la del sexo. En contrapartida se da una falta de comunicación de cosas profundas: la dinámica doméstica absorbe su conversación. Esta distancia también se da entre Walter y sus cuñados. Las relaciones con la hermana de Skyler, Marie, y su esposo Hank, de la Agencia Antidroga, están regidas por las normas sociales en las que el conflicto ha de ser evitado, su *yo* profundo permanece aislado. En el mismo cumpleaños de Walter podemos verlo: son conversaciones intrascendentes destinadas a cubrir la utilidad de un acto social, sin verdad. Cada uno de los personajes, y no solo ocurre en la relación con Walter, se guarda para sí las cosas más importantes, sus miedos y motivaciones, sus pulsiones. El conocimiento del *otro* se da de forma superficial. Ocurre, como dice la filósofa Ana Carrasco Conde en su análisis del *yo*, que nos convertimos en fantasmas y el contacto con el otro se produce de forma fantasmática (Carrasco Conde 2012). Conforme avanza la serie, la distancia entre los personajes irá aumentando fruto de esa incomunicación. Skyler, sumida en sus problemas, no quiere escuchar a Hank cuando va a hablar con ella preocupado por Marie; Hank no habla sobre su frustración en un momento en el que se queda sin movilidad. Nos distanciamos los unos de los otros porque, como afirma Byung-Chul Han en su crítica de las relaciones sociales tardomodernas, los vínculos fuertes se desarrollan en torno a la profundidad de las personas, con sus alegrías, y sus tristezas. Por el contrario, a las personas se las *desinterioriza*, porque la interioridad obstaculiza y ralentiza la comunicación. Esta desinteriorización no sucede de forma violenta. Tiene lugar de forma voluntaria. (Byung-Chul Han , 2014: 12)

En la serie sabemos que el protagonista estaba dotado de un talento que le llevó cerca del Nobel, y que muy pronto fracasó. Es una constatación desde el primer capítulo

pero los verdaderos motivos no los conoceremos hasta el capítulo cinco, «Grey Matter», con una historia que mezcla amistad y trabajo y nos permite profundizar un poco más en las relaciones distantes, productivas, que fomenta el neoliberalismo. Walter White fue cofundador de una empresa de éxito farmacéutica que él mismo ideó y que ahora llevan sus exsocios Elliott Schwartz y Gretchen Schwartz. Un desencuentro amoroso fue lo que hizo a Walter malvender su parte, pero de aquella relación no sobrevivió nada. Elliott y Gretchen no vieron ningún motivo para acercarse a Walter, pero sí para alejarse, para mantenerlo fuera del reparto millonario de beneficios... Si había sido su decisión. ¿porqué habría que repartir? El ganador se lo lleva todo. En la red de oportunidades que despliega el neoliberalismo, Walter White no ha sabido aprovechar la oportunidad, no ha sabido estar a la altura de lo que se esperaba de él. Es, pues, solo y exclusivamente su responsabilidad. En el capítulo seis de la última temporada, Walter reconoce mirar cada semana la cotización de *Grey Matter Technologies*, recordándole cuánto dinero perdió vendiendo su parte.

Por todo lo dicho, el Walter White que se tendrá que enfrentar a la noticia del cáncer ya parte de una mala situación; está aislado de los demás, enfrentándose cara a cara a su fracaso personal en solitario, cada mañana, mientras corre en una cinta para agotar su frustración. Pero como en la cinta, Walter White no avanza ni un solo paso, vive encerrado en el fracaso sin narrativa que pueda relatar su identidad: el yo está enquistado en un momento concreto a partir del cual todo fue inercia. Walter White es un fracasado, pero no porque haya perdido su oportunidad para ser millonario, sino porque, como decía Sennett, el fracaso es «no saber vivir sino meramente existir» (Sennett, 2005: 125).

El punto de inflexión y motor de la acción de la serie es la noticia del cáncer, con pronóstico de dos años de vida. Es en ese momento cuando se produce lo que Zizek denomina el choque con la realidad (2005).

Este suceso inesperado pone a Walter frente al límite de su vida y en el inevitable balance vital toma conciencia de la realidad. Asume la responsabilidad y la culpa: la única manera que el sistema neoliberal ofrece para reconstruir una narrativa propia, un relato de sí. El fracaso no es ningún fantasma y está sentado en el salón de su casa como única verdad en una realidad llena de mentiras, donde él, como sujeto, está vacío.

En el capítulo «El hombre del cáncer» (1x04), se pone de relieve el ejemplo más extremo de la tesis de Byung-Chul Han según la cual hay una estrecha relación entre el neoliberalismo y la muerte, en la medida en que la acumulación de dinero se traduce en

mayor tiempo de vida (Byung-Chul 2016: 36). Walter White no puede asumir el coste de la quimioterapia, arruinaría a su familia, y toma conciencia de que si el dinero es tiempo y a más dinero, más tiempo, cuanto mejor relación entre tiempo invertido y beneficios, mejor. En esto consiste el rendimiento.

Al asumir la responsabilidad sobre su vida, el protagonista asume una identidad narrativa a la que la muerte le pone un punto y final. Ante ello, Walter White decide que será él quién escriba el desenlace:

Lo que deseo... lo que necesito es elegir. Algunas veces siento que yo nunca realmente puedo decidir en cuanto a mis propias decisiones. Durante toda mi vida parece que jamás he tenido verdadera autoridad para decidir sobre nada. Y con esto último, el cáncer, solo me queda decidir cómo enfrentarlo. (1x05, «Materia gris»).

4.2. Jesse y su huida

Junto a Walter White el otro protagonista de la serie es Jesse Pinkman. Es un joven de veinticinco años, antiguo alumno de Walter, que representa la encarnación de un fracaso educativo. En el capítulo nueve de la tercera temporada Jesse asiste a una terapia para drogadictos en la que responde a qué le gustaría dedicarse. Contesta que algo manual y recuerda una caja que hizo en una clase de tecnología:

Cuando se la mostré al señor Pike, la miró y dijo: “¿Es esto lo mejor que puedes hacerlo?” Al principio me dije a mí mismo “Claro que sí, cabrón. Apruébame y calla.” Pero no sé. Tal vez fue la manera en que lo dijo, pero... era como si no estuviera diciendo exactamente que era una mierda de caja. Sólo me preguntaba honestamente: “¿Es esto todo lo que tienes?” Y por alguna razón, me dije a mí mismo: “Sí, puedo hacerlo mejor.” Así que empecé desde cero. Hice otra, y luego otra. Y para el final del semestre, cuando iba creo por la quinta caja, había construido una cosa maravillosa (3x09, «Down»).

La caja la vendió para comprar marihuana y sus padres lo echaron de casa. Sin apoyo, con pocos espacios donde desarrollar sus inquietudes, Jesse buscaba oportunidades que la red neoliberal no le podía ofrecer siendo un chico de clase media del sur de Estados Unidos. Su historia es la de muchos jóvenes cuya vida se desenvuelve en la calle; drogas para evadirse como otra forma de desaparecer, de soportar el sufrimiento, y negocios sucios para sobrevivir y resolver la necesidad de dinero con la que se accede a la felicidad. Jesse también se caracteriza por su sociabilidad, busca relaciones duraderas y profundas que la red neoliberal tampoco le puede ofrecer.

Su frustración, por no poder realizarse ni consigo mismo ni con los demás, se disuelve en largas y desfasadas fiestas que paga con el dinero que obtiene de fabricar metanfetamina y que comparte con cuatro amigos en su misma situación.

Jesse vive desaparecido de sí, ha huido de su *yo*. Tampoco hay narración, pero al contrario que Walter, Jesse busca constantemente un señor Pike que confíe en él y sus posibilidades, que le ayude a narrarse porque él no sabe hacerlo. Cuando Walter entra en su vida acaba de perder su negocio y su habitual socio está en la cárcel. Walter lo amenaza con delatarlo si no acepta unirse a él en su nueva empresa, pero lo cierto es que Walter amplía sus opciones. Walter le ofrece un nuevo inicio, y sus decisiones, aunque partirán junto a su socio, tomarán trayectorias muy diferentes.

4.3. Heisenberg, metáfora del nuevo capitalismo

Walter White choca contra la realidad de su fracaso y decide rebelarse. La identidad narrativa que se construirá a partir de ese momento irá configurando ese personaje del exceso explicado por Balló y Pérez (2015: 53). Concretamente se trata de aquel individuo perseguido por la dificultad. Walter parte de una situación difícil cuyo signo es la precariedad.

Los críticos de la serie a los que hemos hecho referencia aluden a los conflictos narrativos, la oposición de su familia, la DEA persiguiéndole, sus antagonistas... Pero desde una perspectiva filosófica la mayor dificultad a la que se enfrenta Walter White reside en su propia interioridad, en la construcción del sujeto como empresario del *yo* cuya iniciativa irá encaminada a obtener un doble rendimiento: económico y personal. Su oportunidad para hacerlo por la vía legal se agotó, pero el propio sistema le propone una alternativa. Una noticia sobre dinero incautado de droga, ser testigo de una redada y encontrarse con su exalumno huyendo de la escena son los ingredientes para que Walter considere cocinar metanfetamina la mejor de sus opciones. Sus justificaciones serán siempre las mismas: proteger a su familia cubriendo sus gastos futuros y vivir sus últimos días dedicándose a su pasión, la química, aquello con lo que más se identifica. Lo cierto es que, para conseguir esos resultados en dos años, no hay muchas más opciones si eres un fracasado de clase media.

«He despertado» es el motivo que le da Walter a Jesse sobre su decisión de producir metanfetamina. Ha despertado del sueño americano y ha tomado conciencia de la realidad precaria que lo envuelve y de lo absorbido que había estado toda su vida por el fracaso. Balló y Pérez sostienen que la expresión de este tipo de personajes se basa en

la acción (2015: 63), y la primera acción que realizará Walter será lanzarse al mundo del narco, bajo el nombre empresarial de Heisenberg.

El enfoque de Walter para su nueva empresa tiene una perspectiva económica como la que podríamos encontrar en cualquier otra. En la primera temporada se sientan las bases del negocio, que ya no es un garaje pero sí una caravana. Son los orígenes de Heisenberg. La segunda temporada se centra en la etapa de crecimiento: en estos momentos es cuando Walter White se convierte en un verdadero empresario. En el capítulo siete expone la necesidad de aumentar el territorio: «crecimiento exponencial, esa es la clave». De esta manera, Walter empieza a sumergirse en una dinámica del rendimiento que lo llena de avidez por obtener resultados; su *deadline* es la amenaza de muerte. La acumulación progresiva del dinero obtenido por la droga, cada vez más inocultable, se convierte en signo de más tiempo de vida, pero al mismo tiempo, ilustrando lo que los filósofos críticos del neoliberalismo nos dicen, en motivo de desesperación (Byuung Chul Han, 2016). La obsesión por obtener resultados no se contentará con la ampliación del territorio. Al final del mismo capítulo dirá: «Hay que cobrar más [...] copar el mercado y subir los precios, economía básica». En la tercera y cuarta temporada Walter, que era un mediano empresario, es absorbido por uno mayor, Gus Fringe. Esto supondrá un salto cualitativo en cuanto a infraestructuras y recursos disponibles. Ahora contará con un laboratorio de primera y todo el material necesario para cocinar la metanfetamina. Por último, en la quinta temporada Walter se vuelve autosuficiente, sus competidores han desaparecido e inicia un nuevo proyecto ambicioso y con éxito: «el negocio de un imperio» (5x06, «Buyout»). El final de la serie coincidirá con la quiebra del negocio y como veremos, del propio Walter White.

El proyecto que emprende Walter White revela lo que Roberto Saviano demuestra en su libro *CeroCeroCero*: que el narcotraficante —en la serie Heisenberg— es un empresario ejecutivo del nuevo capitalismo. La comprensión de cómo se configura ese sujeto ejecutivo puede enriquecerse observando la formación de la subjetividad de Heisenberg, cuya creación de su propia identidad narrativa revela comportamientos similares a los descritos por los críticos del neoliberalismo y del sujeto contemporáneo que ha producido.

Como desde diferentes perspectivas sostienen André Le Breton (2016) y Carlos París (2014), ante la responsabilidad sobre nuestra vida hay dos opciones: reafirmarse o huir. Heisenberg elige reafirmarse, emprender, liderar, competir y construir un proyecto vital que solo en la primera temporada tendrá fecha de caducidad a causa del cáncer.

Cuando este remite (2x09, «Four days out»), Walter decidirá continuar en el negocio pues ya se ha sumergido en la dinámica del rendimiento y empieza a obtener poder y renombre. En México es protagonista de una canción de *Los cuates de Sinaloa*: «entre la gente mafiosa, su fama se ha propagado [...] hablan de un tal Heisenberg que ahora controla el mercado» (2x07, «Black and Blue»).

Sí como sostiene el sociólogo Richard Sennett en su análisis de la transformación de la moral en el nuevo capitalismo (2005:65), la reafirmación del sujeto requiere reforzar el carácter, en Heisenberg-White coinciden los rasgos atribuidos a un sujeto de éxito como Bill Gates y a un personaje del exceso como los de Shakespeare. En el sujeto del neoliberalismo el motor de esa fuerza de carácter es la búsqueda ansiosa de rendimiento, entendida como un medio de obtener dinero y llegar a la felicidad, pero en la que subyace una relación entre dinero, poder y muerte (Byung-Chul Han , 2016). Esta voluntad que hemos denominado avaricia por el rendimiento delimita ese afán de poder con el que los estudiosos de la serie identifican a Heisenberg, así como la obstinación que caracteriza al personaje excesivo. El objetivo de Heisenberg es el poder, y para conseguirlo, entenderá el mundo como un campo de batalla donde imponer su voluntad.

Heisenberg se enfrenta a los riesgos con determinación y excitación⁴. En varias ocasiones vemos a Heisenberg actuar de este modo, con una seguridad que va adquiriendo conforme avanza la trama. En el capítulo piloto, cuando su vida corre peligro por primera vez, Walter está asustado y solo la fortuna —un hueco vacío en la recámara de la pistola— evita que se suicide. El contraste podemos establecerlo con el capítulo once de la tercera temporada, «Abiquiu», en la cena de negocios que Gus Fringe, el líder de distribución de metanfetamina en Nuevo México, mantiene con Heisenberg. La intención de Gus es intimidar a Walter con una sutil muestra de poder, pero Walter reacciona, y responde dejando claro quién de los dos es el inteligente cuando Gus habla sobre la evocación de recuerdos a través del plato:

—Gus: ¿Cómo es posible?

—Walter: Básicamente ocurre en el hipocampo donde se forman las conexiones neuronales. Los sentidos hacen que las neuronas expresen señales... [...]. Es algo que llaman memoria neuronal.

⁴ Como hemos visto, Balló y Pérez hablaban de este rasgo en relación al personaje del exceso), y también hace referencia a ello Sennett desde la crítica al neoliberalismo.

Solo era una pregunta retórica, pero Walter debía mostrar su inteligencia, Gus lo tiene en sus manos, y la perfección química de Heisenberg es su mejor arma.

Entre los riesgos que se asumen en el neoliberalismo predominan la fragmentación, la inestabilidad y la incertidumbre. Son riesgos asociados a un modelo de trabajo fundamentado en la exigencia del rendimiento. La temporalidad en este trabajo la determina cada objetivo, cada entrega de producto a los grandes distribuidores, generando una estructura circular. En *Breaking Bad* el cáncer aumenta la sensación de temporalidad y azuza aún más la necesidad de obtener beneficios rápidamente. La inestabilidad es ya suficiente con la propia amenaza de la ley, pero también se da en forma de flexibilidad espacial; su mayor expresión es la caravana en la que Walter y Jesse empiezan a cocinar por su utilidad como laboratorio móvil. En la quinta temporada este método se vuelve sofisticado, y a través de una empresa de fumigaciones, utilizan las casas vacías para fabricar la droga⁵. Tampoco hay un horario fijo, la sujeción la ponen los objetivos y la responsabilidad de Walter y Jesse de cumplirlos si quieren seguir acumulando capital y poder.

La inestabilidad y la incertidumbre la aportan estos elementos y la propia dinámica del mercado; pero en los negocios ilícitos, estos factores son mucho más potentes y llegan a extremos en los que la propia vida es una incógnita. En el penúltimo capítulo de la cuarta temporada, Walter se queda sentado en un sillón con una pistola esperando a Gus Fringe sin saber si esos serán los últimos momentos de su vida.

Como hemos señalado, es cuando Walter White pasa de ser asalariado a emprendedor cuando los mecanismos del sistema neoliberal se introducen en su vida con más fuerza, solapando vida y trabajo. El ejemplo más ilustrativo es que Walter se pierde el nacimiento de su hija por entregar una mercancía que le abrirá las puertas de un negocio importante (2x12, «Phoenix»).

La transformación de Walter a Heisenberg, del profesor al narcotraficante lleva consigo la alteración de la identidad narrativa, a la que hemos hecho referencia en varios momentos de este trabajo.⁶ El capítulo «Cornered», el sexto de la cuarta temporada, nos muestra a Skyler, que ya sabe de los negocios de su marido, preocupada por el peligro al que pueda estar expuesto, y le pide que le cuente a la policía que solo fue una equivocación por la desesperación ante el cáncer. Pero Walter White se quita la

⁵ Jorge Carrión habla de la hiperbolización como una seña identificativa de *Breaking Bad*. La movilidad física adopta aquí ese rasgo.

⁶ Como ya hemos visto, este concepto lo desarrolla Paul Ricoeur en *Historia y narratividad* (1999),

camisa de botones que llevaba, de hombre formal, y se vuelve con una expresión furiosa. No está de acuerdo con la definición de su *yo* que ha hecho Skyler. El *yo* que identifica Skyler es para Walter, *otro*. Él se narra a sí mismo como una persona con poder:

Está claro que no sabes quién soy. Te diré algo: yo no estoy en peligro, Skyler. ¡Yo soy el peligro! Un tío llama a la puerta y dispara ¿Crees que sería a mí? No. ¡Yo soy el tío que llama! (4x06, «Cornered»).

La perspectiva planteada por Skyler supone que el carácter del protagonista es, en parte, producto de las circunstancias. Y eso es lo que Walter White rechaza: quiere ser el peligro porque el que llama a la puerta es el que tiene la iniciativa, es el que actúa, es el que está donde quiere estar y como quiere estar. Walter White quiere ser un sujeto de la acción, de la afirmación, y construye esa otra narrativa sobre sí mismo que a su vez le sirve de impulso. Vive a través de la representación de sí mismo en forma de Heisenberg⁷. En su asunción del vacío de la realidad y del *yo* decide que el anterior Walter White ha de desaparecer y sigue estrategias análogas a los mecanismos de desaparición de sí estudiados por Le Breton⁸ pero no para dejar el vacío, sino para construir uno nuevo⁹.

Este nuevo sujeto o personaje del exceso asume las condiciones de la red neoliberal y el peligro del narcotráfico. Asume, pues, la competitividad hostil y la ley de la selva mercantil, fomentada por el sistema y exacerbada en el mercado de las drogas. Si en la introducción habíamos dicho que el neoliberalismo fomenta el darwinismo social, en el mundo de las drogas se trata de un darwinismo depredador a secas. En la red neoliberal, Walter White no supo aprovechar la oportunidad en el pasado, pero en este nuevo mundo narcocapitalista al que ha accedido no se le escapa ninguna; primero ocupa el lugar del traficante Krazy-8, luego de Tuco Salamanca, y finalmente se sitúa a la cabeza ocupando el puesto del narcocapitalista Gus Fringe.

Por otra parte, en este contexto de autoafirmación, su relación con Jesse responde a todos los parámetros de las relaciones distantes que habíamos anticipado al hablar de

⁷ Para Paul Ricoeur vivir a través de una identidad narrativa ficticia solo es una huida o un autoengaño (1999: 354).

⁸ En este caso, hablaríamos de la fuga y la construcción de un sujeto totalmente desvinculado del anterior.

⁹ Tendríamos aquí una de las claves que llevan a Iván de los Ríos a afirmar que la mejor definición de Walt es la mentira de su propia vida (VV.AA., 2013: 41).

Walter y su familia antes de la noticia del cáncer. Aquí, en tanto compañero de trabajo, las consecuencias del sistema son más evidentes. Byung-Chul Han nos decía que las relaciones se han convertido en medios para otros fines. En términos similares, entre Jesse y Walter, a pesar del sinfín de problemas que pasan juntos, se da una cooperación superficial y distante. En el capítulo cuatro de la segunda temporada («Down») Jesse se queda sin sitio donde dormir y va a pedirle ayuda a Walter, quien le responde llamándole «estúpido drogadicto». Más por quitárselo de encima que por ayudarlo, le entrega la mitad de su dinero para que encuentre un lugar donde pasar la noche. Cada vez que Walter ayuda a Jesse es sólo porque le beneficia, incluso cuando le salva la vida. Jesse es su ayudante pero, además, es el único que permanece leal incluso cuando están enfadados. De hecho, cuando Jesse deja de ser leal, Walter encarga su asesinato.

Las relaciones son fugaces y sujetas a la utilidad: Saul, el abogado sin escrúpulos, Jesse, incluso su cuñado Hank, el agente de la DEA, se convierten en personas innecesarias en su vida cuando representan un obstáculo para la permanencia de Heisenberg. La diferencia, no pequeña, es que lo que en una empresa legal implica despido o reubicación, en el narcotráfico significa la muerte.

La trayectoria de Walter hasta ocupar la cima de la pirámide del narcotráfico y las condiciones en las que se ha desarrollado refleja otra trayectoria fruto de esas dinámicas neoliberales: la de ese proyectil en el que acaba convirtiéndose el *yo* como proyecto (Byung Chul-Han, 2016).

Walter White se autoexplota. Para lograr el rendimiento deseado trabaja horas extras, se vuelve competitivo, el negocio ocupa su pensamiento. La responsabilidad sobre su vida lo conduce en cada decisión consciente de que el poder, mediado por el dinero, está al alcance de sus actos si hace lo que debe hacer.

Skyler decide involucrarse en el negocio con Walter, encargándose de blanquear el dinero, pero en el capítulo *End Times* (4x12) Walter manifiesta: «Solo yo debo sufrir las consecuencias». La responsabilidad sobre su vida es lo único que permanece, incluso en la quinta temporada (5x06, «Buyout»), cuando tiene la posibilidad de retirarse vendiendo a un precio menor del deseado, recuerda haber malvendido su empresa farmacéutica.

Heisenberg es poderoso, pero está aislado y absorbido por el ansia de poder, lo que genera una violencia sobre sí mismo y un repliegue sobre el *yo* que se traduce en otro de los rasgos de Walter: su narcisismo. Iván de los Ríos llega a afirmar que «es un yonqui, un adicto de sí mismo» (VV.AA., 2013: 43). Y un adicto al poder,

añadiríamos. Por ello, en la fiesta de celebración por la remisión del cáncer (2x10, «Over»), Walter incita a su hijo a beber hasta hacerlo vomitar solo por no ceder ante la petición de su cuñado de que dejara de hacerlo. Al día siguiente Walter llama a Skyler para disculparse: «No sé quién era ese de ayer, pero no era yo». En el mismo capítulo, intenta desaparecer de sí sumiéndose en actividades; se obsesiona con los hongos en la madera del sótano y pasa horas allí, interrumpiendo la vida familiar que representa a su yo fracasado y del que quiere huir.

Al querer afirmar la refiguración de sí mismo a través de Heisenberg Walter White se inserta en el centro de su mundo de forma narcisista, aislándose y provocando lo que algunos filósofos del sujeto han llamado *encapsulamiento* (Carrasco Conde 2012: 134). El afán de dominio, de poder, es un correlato de este repliegue sobre el *yo* que adopta una forma de espiral cuyo centro es el sí mismo. Hay numerosas escenas en las que el ego de Walter White lo traiciona. El propio Vince Gilligan afirma que le «encanta la ironía que supone que el malo se haga mucho daño a sí mismo» (VV.AA., 2013: 77).

Walter White se introduce en un ensimismamiento vertiginoso del que cada vez es más difícil salir, y desciende por los círculos del infierno metafóricos. En el capítulo sexto de la última temporada, cuando Jesse le propone una salida, Walter manifiesta que seguirá cocinando metanfetamina porque «el negocio es lo único que me queda». Aunque bien podría haber dicho que el negocio y el poder es lo único que quiere, aunque eso implique la autodestrucción.

Pero esta violencia contra sí mismo no es lo que provoca la repulsa del espectador. El mayor rechazo a Walter White proviene del daño que hace a los demás. Es en este aspecto, tal y como hemos visto en el estado de la cuestión, en el que se han centrado los análisis sobre la ambigüedad moral del personaje de Vincent Gilligan y cómo su ego le ha llevado a convertirse en monstruo. Los actos violentos cometidos por Walter que provocan más rechazo son los que ejecuta para aumentar su poder sobre Jesse; primero sobre su novia Jane (2x12, «Phoenix»), a quien deja ahogarse con una sobredosis de heroína en su presencia; y luego sobre un niño inocente a quien envenena para alejar a Jesse de Gus Fringe (4x12, «End Times»). El resto de asesinados son antagonistas más despiadados, que sitúan a Walter del lado bueno de la balanza; pero para asesinar (por omisión de socorro) a Jane no había ningún motivo.

Los estudios de la moral en *Breaking Bad* se han centrado en el mal que surge de la decisión del sujeto y cómo se manifiesta o concreta en sus acciones. Así, Klosterman

sostiene que «Walter White se cambia a sí mismo. En un momento dado, decide volverse malo, y eso es lo que cuenta» (VV.AA. 2013: 20). Consideramos que ese cambio en el sí mismo viene operado también por sus circunstancias, tal y como hemos intentado analizar en los apartados previos. A la pregunta de por qué el protagonista decide volverse malo, Klosterman propone una respuesta excluyente entre sus actos, sus motivos, o sus decisiones (VV.AA., 2013: 19). Pero si tenemos en cuenta lo dicho hasta aquí, la maldad de Walter White resulta algo demasiado complejo para atribuirlo a una causa última. La cuestión del mal del personaje nos remite a otras cuestiones: ¿Cuáles eran las posibilidades de elección de Walter White? ¿De qué grado de libertad disponía? ¿Es Heisenberg una creación auténtica? Estas preguntas determinarán el lugar que ocupa la moral en el relato.

4.4. El desierto moral

Resulta relevante que Balló y Pérez hablen de un personaje del exceso que tiende al mal¹⁰ y que Žižek sostenga que ante el vacío de la realidad y la percepción de ésta como pesadilla se produzca un exceso del sistema que toma una forma violenta¹¹. Si unimos a ello el análisis de Byung-Chul Han sobre la violencia psicológica que se ejerce en el neoliberalismo y cómo fomenta el sujeto de la afirmación¹² el resultado es que *Breaking Bad* es una representación del mal más allá de las decisiones de su protagonista.

En efecto, tras las decisiones de Walter-Heisenberg se encuentra siempre la dinámica socioeconómica de las sociedades neoliberales cuya expresión final es una jungla competitiva. Por causa de estas dinámicas el sujeto queda aislado con su *yo* y la responsabilidad sobre su vida.

Esto produce una transformación en el sujeto que lo induce a un narcisismo cuya voluntad se dirige a la búsqueda de la satisfacción de su ego y su afán de poder, con consecuencias violentas tanto para sí mismo como para los demás.

Walter White decide reafirmarse, construir a Heisenberg como forma de ejercer su libertad y asumir la responsabilidad sobre su vida, salvaguardar su propiedad, y garantizar un futuro a su familia. Pero esta identidad narrativa que Walter cree producto

¹⁰ La obstinación del personaje excesivo le lleva a sobrepasar todos los límites morales para conseguir sus objetivos (2015).

¹¹ Žižek sostiene que se elige la violencia como forma de paliar la frustración ante la realidad (2005: 23).

¹² Para Byung Chul Han, el sujeto de la afirmación es un sujeto violento (2016: 46).

de su libertad está atravesada por un poder cuya característica es dominar al individuo a través de la apariencia de libertad; le hace creer que es libre, pero sus acciones están limitadas y no pueden salir de ese mecanismo competitivo donde el que gana no es el moralmente bueno. Por tanto, convertirse en Heisenberg parece una buena opción. No tiene moral porque no la necesita, tampoco surge como sentimiento ya que mantiene a su yo aislado de los demás; sus relaciones no son profundas y la empatía, requisito de la actuación moral, no tiene cabida. Además, Walter no puede pensar en términos de lealtad, confianza, compromiso... porque todo ello son actitudes que necesitan de una narrativa sólida y dirigida hacia un futuro, que la flexibilidad del neoliberalismo impide construir, tanto por la exigencia de rápidos rendimientos, como por la soledad de su yo. Walter se mantiene aislado de los problemas de los otros y no le importan hasta que interfieren en su camino.

Walter-Heisenberg está por encima del bien y del mal. El deber de proteger y sustentar a la familia como cabeza patriarcal es solo un espejismo de moralidad detrás del cual está el ego de Walter. Pero no debemos olvidar que su egoísmo no forma parte esencial del sujeto, sino que es un arma contra él.

Walter White no decide convertirse en malo, la maldad es una consecuencia de su afán de dominio. Y este afán, esta querencia obstinada de sí mismo, son requisitos necesarios para triunfar en la red del neoliberalismo, seas narcotraficante o miembro del IBEX35. Por ello emprende su despertar de forma extremadamente individualista sólo centrándose en su yo, y éste es el origen de su *encapsulamiento*. El protagonista no se da cuenta y esta sería la mayor mentira a la que se enfrenta: lejos de estar abriéndose a la vida, se está encerrando en su laboratorio.

Walter White es un exceso, en el sentido de que se resiste a seguir en la fantasía, el sueño de la clase media. Pero así construye otra nueva fantasía: por un lado, la creencia de que puede romper los márgenes y límites de su posición social, y por otro, que esa ruptura se produce aceptando las reglas de la jungla social. Pero todo ello es mentira, pues fantasía, la jungla, es una materia construida por el propio sistema. Según la teoría del exceso de Žižek (2005), Walter White dirigiría su violencia contra su construcción vital y moral en lugar de ir contra el sistema que le ha generado la crisis, de manera que es un exceso generado por el poder. Al basar su identidad narrativa en estos parámetros que son impuestos externamente, Walter no es el que narra su historia, pues, como dice Žižek; «nos sentimos libres porque nos falta el lenguaje para articular nuestra falta de libertad» (Žižek, 2011: 7).

Jesse, como hemos indicado, es el contrapunto moral que encontramos en la serie. No es un sujeto del rendimiento: él solo quiere vivir y ser querido. Su periplo no es tanto para ser poderoso sino para encontrarse con los demás, para darse a los demás. En el capítulo cinco de la cuarta temporada («Shootgun») Jesse va con Mike (mano derecha de Gus Fringe) y le pregunta con inocencia y expectación qué es lo que el señor Fringe ve de especial en él. Mike le dice que lealtad.

Jesse es un buen chico que se preocupa por los demás. Podemos verlo en el capítulo doce de la cuarta temporada («End Games») cuando prefiere quedarse en el hospital acompañando a su amiga Andrea y su hijo Brock, en estado grave, aunque tenga que faltar a trabajar. También es relevante que, a pesar de intentar vender droga en una reunión de desintoxicados, nada más hablar con ellos un rato, su moral se interpone. Jesse intenta construir relaciones íntimas, profundas, pero nadie parece estar dispuesto a ello.

Los niños son su mayor debilidad. Cada vez que un niño sufre en la serie, lo conozca o no, Jesse reacciona y su primer impulso es dejar el negocio, pero él no sabe hacer otra cosa para sobrevivir y siempre termina volviendo a la producción de metanfetamina. En el capítulo dos de la última temporada («Madrigal») se obsesiona buscando el cigarrillo con ricino que cree haber perdido, pues, de haberlo hecho, cualquiera podría encontrarlo y morir envenenado. Walter simula el mismo cigarrillo con el ricino en su interior y lo esconde para que Jesse pueda encontrarlo. Al hacerlo, rompe a llorar por el alivio.

La moral está representada como el signo de una vulnerabilidad que convierte a Jesse en una persona manipulable y solo le traerá consecuencias negativas en forma de sufrimiento psíquico y físico. Por eso será manipulado por Gus y Walter quienes se disputarán su lealtad en la cuarta temporada.

Mucho antes del desenlace, en el capítulo siete de la tercera temporada («One minute») Jesse revela la soledad de su existencia, su fracaso, su dolor, y la maldad de Walter: «Desde que me junté con el gran Heisenberg nunca he estado más solo, no tengo nada, nadie. ¿Por qué le iba a importar mientras consigue lo que usted quiere?».

En el espacio de *Breaking Bad* solo hay un lugar para la moral: el desierto. Es un infierno donde solo pervive la violencia en todas las direcciones y en todas sus formas, la lucha individual de cada uno, contra sí mismo y contra los demás. El desierto representa el vacío moral donde Walter White solo ofrece espejismos y Jesse es un oasis al que todos se acercan para paliar su sed.

Para Neftalí Fernández el desierto es entendido como «avasalladora periferia urbana» (2013: 11), un espacio en los límites en el que escenificar los antiguos conflictos como civilización y barbarie. Para Jorge Carrión el desierto indica el campo de la ilegalidad y de la batalla de la identidad personal (2011: 74). Pero ambos conflictos solo se pueden dar en un campo vacío de moral donde nada impida acabar con el enemigo. Es, en fin, un desierto infernal, donde el pecador es recompensado y el inocente es condenado.

5. Conclusiones

Nuestro recorrido por algunas aproximaciones filosóficas a la ontología del presente y la crisis del sujeto contemporáneo, ilustradas en la serie *Breaking Bad*, nos ha revelado el poder ejercido por el sistema neoliberal sobre el sujeto, transformado y empujado a un modo de ser caracterizado por la violencia. Las aportaciones antropológicas y sociológicas han completado este recorrido revelando estructuras sociales y psicológicas que dibujan un cuadro general en el que los individuos son inducidos constantemente al mal y a tomar decisiones que no son fruto de una reflexión libre. El resultado es un sujeto paradójicamente obligado a tomar la responsabilidad sobre su vida, pues cree que es lo único sobre lo que puede elegir, pero que, sin embargo, ha sido despojado de su libertad para distinguir las distintas opciones vitales y, por tanto, de su libertad para narrarse, para construirse, y en definitiva, para adquirir una conducta moral: una conducta que resulta totalmente ineficaz en la red neoliberal.

En este contexto, nuestra crítica a *Breaking Bad*, como exponente de la serialidad narrativa contemporánea se ha centrado en la presencia de un personaje que se construye a sí mismo, se transforma, y adquiere una personalidad excesiva sin límites morales.

En este trabajo, nos propusimos reconstruir el sujeto Walter White desde esa crítica filosófica y comprobar cómo respondía a los modos de adecuación del personaje excesivo dentro de los marcos del neoliberalismo, sustituyendo los decorados del set por los paneles de Wall Street.

El resultado nos permite afirmar que la representación del mal en *Breaking Bad* se corresponde con motivos que sobrepasan las propias decisiones conscientes de Walter White y que lo convierten en un monstruo. Pues tales decisiones no son en sentido estricto libres, en la medida en que su origen y desarrollo desbordan el ámbito individual. La violencia brutal que despliega esconde una violencia mucho más sutil

ejercida por el neoliberalismo que se nos muestra de forma fantasmática detrás de los efectos de cámara. Aludiendo a la reflexión del sociólogo Gil Calvo, Neftalí Fernández sostiene que el individualismo extremo que nos rodea conlleva que «el sujeto del mundo en crisis del nuevo siglo, constituye el territorio y el tiempo para el "regreso de los monstruos"» (2013: 121).

Y esta es, con matices, también nuestra conclusión global. Vivimos en un mundo que potencia el mal. Walter White no es una excepción; nos repele porque su monstruosidad está en el marco de la ilegalidad y la violencia rechazada socialmente, pero hemos comprobado que su mundo del narcocapitalismo está muy cerca del nuestro y que Walter White se vuelve un monstruo por los mismos motivos por los que se volvería cualquier otro sujeto medio de las sociedades desarrolladas: buscando ese trozo de éxito, de tranquilidad —que se vuelve angustia— respecto al dinero, e igual de coartados e insatisfechos en la elección. Lo único que tendríamos que hacer es dejarnos azuzar un poco más por el sistema, querer cazar esa oportunidad que en cualquier momento se ponga a nuestro alcance, y estar dispuestos a renunciar a todo lo que, para ello, deja también atrás Walter White.

El desierto de Nuevo México es el desierto moral de nuestras vidas, pero en el desierto, lo que salva no es un espejismo de moralidad, sino un oasis de frescura. He aquí la lectura moral o social que, a modo de pregunta, podemos extraer de *Breaking Bad*: ¿Nos conformaremos con ser un monstruo como Walter o un despojo como Jesse?

Para el sujeto tardomoderno y neoliberal, con todas sus contradicciones, superar esa disyunción sólo es posible si la filosofía y el análisis intelectual que lo someten a una minuciosa crítica (desde Buyung Chul-Han a Žižek), son capaces de convencernos de que, más allá del cuestionamiento de la realidad existente, es posible recuperar en ella un lugar para la moral.

6. Bibliografía

AGUADO PELÁEZ, D. (2015) La dominación simbólica sigue siendo cosa de hombres. Análisis de la supremacía masculina en *Breaking Bad*, *Hijos de la Anarquía* y *The Walking Dead*. [versión electrónica] XII CONGRESO DE AECPA: San Sebastián.

BALLÓ, J. y PÉREZ, X. (2015) *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*. Barcelona: Anagrama.

—(2006) *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama.

BYUNG-CHUL HAN. (2016) *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder

—(2015) *Sobre el poder*. Barcelona: Herder

—(2014) *Psicopolítica*. Barcelona: Herder

—(2013) *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder

CARRASCO CONDE, A. (2012) *Infierno horizontal*. Madrid: Plaza y Valdés.

CARRIÓN, J. (2011) *Teleshakespeare*. Madrid: Errata naturae.

GARCÍA MARTÍNEZ, A.N. (2014) El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión. *La figura del padre nella serialità televisiva*, pp. 19-42. Roma: Pontificia Università della Santa Croce.

GARCÍA MARTÍNEZ, A.N. (2012) Una máquina de contar historias. *La televisión en España: informe 2012*, pp. 225-246. Barcelona: UTECA .

GOODMAN, N. (1990) *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.

LE BRETON, D. (2016) *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*. Madrid: Siruela.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, H. (2016) ¿Son arte las series de televisión? *Index.comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, Vol.6 (2), pp. 69-82. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.

NUSSBAUM, M. (1997) *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública*. Barcelona: Andrés Bello.

PARÍS, C. (2014) *En la época de la Mentira*. Madrid: Tecnos.

RICOEUR, P. (1999) La identidad narrativa. *Historia y narratividad*, pp. 339-355. Barcelona: Paidós Ibérica

SAFRANSKI, R. (2000) *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets.

SENNETT, R. (2005) *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.

—(2002) *El declive del hombre público*. Barcelona: Península

VV.AA. (2013) *Breaking Bad. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*. Madrid: Errata naturae.

ZIZECK, S. (2016) *Problemas en el paraíso. Del fin de la historia al fin del capitalismo*. Barcelona: Anagrama.

—(2005) *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.

Las citas de los capítulos de la serie *Breaking Bad* se refieren a su edición en DVD distribuida por Sony Picture Home Entertainment, 2014