

Relecturas posmodernas del *Quijote* en *Breaking Bad*. Cultura de masas y democratización estética en la ficción serial *

Postmodern re-readings of *Don Quixote* in *Breaking Bad*. Mass culture and aesthetic democratization in serial fiction

XAQUÍN NÚÑEZ SABARÍS

Universidade do Minho

xnunez@ilch.uminho.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5311-742X>

Recibido: 20-12-2018. Aceptado: 27-04-2019.

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

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia/26.2019.53-71>

Resumen: Las series televisivas, de alcance global y consumo masivo, han ensanchado los límites del campo cultural actual, conformando una nueva categoría de narración audiovisual. La proyección de producciones como *The Sopranos*, *The Wire* o *Lost* ha trascendido el marco local para convertirse en productos de referencia a nivel mundial. El universo digital ha posibilitado la rápida circulación de estas series y ha modificado la relación entre mercado, productor y consumo, motivado por la incidencia de las plataformas de *Video On Demand* (VOD), la generalización de los dispositivos ultraleves y la expansión de las redes sociales.

Este artículo pretende analizar cómo estas ficciones seriales han interiorizado la tradición literaria para construir un producto que trasciende el entretenimiento para adentrarse en las preocupaciones sociales, filosóficas y políticas de las sociedades de hoy en día. Para ello, y con la finalidad de señalar convergencias intermediales, desde el punto de vista de la recepción de *Breaking Bad*, nos centraremos en el análisis de esta serie, como una relectura posmoderna del *Quijote*.

Palabras clave: literatura narrativa; intermedialidad; *Quijote*; *Breaking Bad*

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Grupo de Investigación “Identidade(s) e Intermedialidade(s)” del Centro de Estudos Humanísticos de la Universidade do Minho.

Abstract: TV series, of global reach and mass consumption, have widened the limits of the current cultural field, introducing a new category of audiovisual narration. The screening of *The Sopranos*, *The Wire* or *Lost* has transcended the local framework to become worldwide reference products. The digital universe has made possible the rapid circulation of these series and modified the relationship between market, producer and consumption, due to the incidence of Video On Demand (VOD) platforms, the generalisation of ultralight devices and the expansion of social networks.

This article seeks to analyze how these serial fictions have internalized literary tradition to build a product that transcends entertainment into the social, philosophical and political concerns of today's societies. To this end, and with the aim of pointing out intermediate convergences, from the point of view of the reception of *Breaking Bad*, we will focus on the analysis of this series, as a postmodern rereading of *Don Quixote*.

Keywords: narrative literature; intermediality; *Quijote*; *Breaking Bad*

INTRODUCCIÓN

En su análisis sobre el desconcertante capítulo de la mosca en *Breaking Bad* (“Fly”), Enrique Vila Matas (2013) realiza una interesante reflexión sobre la contaminación y sobre la frontera que separa el entretenimiento del arte de narrar. El capítulo, estático y absurdo –el protagonista pretende cazar una mosca que pueda comprometer la pureza de la metanfetamina que elabora– pone a prueba la paciencia del espectador y filtra los horizontes de expectativas de los mismos. El autor de *Bartleby y compañía* califica el episodio de polémico porque “provoca la irritación de esa clase de consumidores –tan visibles en internet hoy en día– a los que enerva todo aquello que escapa de los cánones del entretenimiento y se adentra en algún espacio relacionado con la reflexión filosófica o simplemente con el arte de pensar por cuenta propia” (Vila Matas, 2013: 100).

La reflexión del escritor catalán, a propósito de la serie, pone el acento en el poder transformador de la química y en la “contaminación”, en la que observa el código cifrado de este drama televisivo y que bien podríamos aplicar a su propia concepción de la ficción. No sólo porque su prosa sea una intersección de novela, ensayo y poesía, sino porque la literatura, como la química de *Breaking Bad*, refleja la magia de la creación en la posmoderna transformación de los elementos: “la novela refleja mi impresión de que la realidad la forman cientos de códigos y narrativas superpuestas. Ficciones que vienen de otras ficciones, que a su vez vienen de otras” (Vila Matas, 2017: 10). Cabrá, al lector (Riffaterre, 1990)

desmadejar el complejo hilo compositivo de las intertextuales y metaliterarias ficciones contemporáneas.

Piglia (2005: 28), en su ensayo sobre la lectura, invoca a Borges y al papel cooperativo del lector en la construcción de la ficción. Esta idea encaja en el juego intertextual que nos propone Gilligan, principio activo de este artículo, que parte de *Breaking Bad*, como evidente manifestación de la “obsesión de nuestro tiempo” por la intertextualidad (Carrión, 2011: 45). De modo que se pretende poner en relación una lectura quijotesca de esta ficción televisiva, en la medida que ambas se apoyan en una narración de entretenimiento, que aborda aspectos conceptuales y filosóficos de la condición humana y su (in)capacidad de intervención en sus respectivas sociedades. Partiendo de una narración audiovisual, se intentará analizar la transferencia de recursos literarios a productos artísticos de consumo global y masivo, que se han incorporado al horizonte de expectativas de la experiencia cultural contemporánea, ya sea lectora, audiovisual o visual.

La pulsión intertextual del arte actual, como un desafío intelectual al consumidor multimodal de nuestros días,¹ supone, consiguientemente, una domesticación y democratización estética de la tradición literaria, que llega multiplicada a los sillones del telespectador o a sus ligeros e hiperconectados dispositivos móviles. Esta convergencia de los referentes culturales de la audiencia supone una recomposición de los límites del canon artístico, en el que la ficción serial ha entrado de lleno, poniendo de manifiesto una nueva alfabetización de productores y espectadores televisivos (Fernández, 2018).

1. LITERATURA, TELEVISIÓN Y NARRATIVAS INTERMEDIALES

Breaking Bad, como las series de culto de la nueva edad de oro de la televisión, conquistó su autonomía artística, apropiándose de la tradición narrativa, tanto literaria como cinematográfica. El guiño que la serie hace a *Leaves of grass*, de Walt Whitman, resulta inequívoco acerca de los propósitos y expectativas que Vince Gilligan desea crear entre su audiencia. Los ritmos narrativos manejados, la complejidad de la trama y

¹ La red ha dejado constancia de las similitudes que la audiencia española encontró entre la historia de Vince Gilligan y el *Quijote*, a través de comentarios, opiniones o blogs de literatura. El papel escudero de Pinkman, la transformación identitaria del protagonista o las vastedades compartidas entre la llanura manchega o el desierto de Albuquerque fueron elementos frecuentemente destacados.

la construcción de los personajes trascienden la ficción pensada únicamente para el entretenimiento, activando diferentes préstamos con los clásicos de la literatura universal, como, de hecho, han señalado diversos estudios sobre la obra (Ríos, 2013; Fernández Pichel, 2013; Hernández Santaolalla, 2013; Rubio Hernández, 2013; Vargas Iglesias 2013 o Núñez Sabarís, 2019). La complejidad constructiva de la malograda historia del protagonista motivó que la crítica advirtiese numerosas analogías con mitos de la literatura como Fausto, Frankenstein, el Dr. Jekyll y Mr. Hyde o el propio hidalgo de La Mancha en la construcción de Walter White/Heisenberg: “A estos podrían añadirse otros tomados de la reserva imaginaria del universo literario y/o fílmico: desde Don Quijote (por su afán megalómano y por la imagen arquetípica, y recurrente en *Breaking Bad*, del hombre con el sombrero en mitad de la inmensidad acompañado de un «fiel escudero»)” (Fernández Pichel, 2013: 119).

En este contexto intermedial y globalizado en el que el lenguaje ha dejado de considerarse «simplemente» verbal para pasar a convertirse en una realidad multi o polimodal, la idea de lenguaje o incluso de texto se ha vuelto subordinada a la idea de medio, que ya no se restringe a elementos lingüísticos o verbales. (Rajewsky, 2005 y Sánchez Mesa y Baetens, 2017). Para Clüver (2011: 17) en la lógica de pluralidad mediática en la que se expresa el arte de nuestros días “a intertextualidade sempre significa também intermedialidade”, lo cual origina un intenso diálogo entre los diferentes soportes mediales y la confección de productos artísticos, marcados por su carácter híbrido:

Antes un libro, un filme, una pieza musical, podía y debía ser un ente autosuficiente, que no precisaba de nada exterior a él para alcanzar la plenitud de un sentido que estaría contenido dentro, bajo todas las capas que queramos, pero dentro. En todo caso, su sentido podría remitirse a los de otros ejemplares de la misma especie: libros que encontraban su sentido en otros libros, o cuadros en otros cuadros, o filmes en otros filmes. Hoy un libro, los libros que tienen éxito, lo tienen en buena parte porque conectan con otras porciones de la experiencia que trascienden la literatura, e incluso que no encuentran en lo literario la clave de interpretación y la fuente de mayor placer: la encuentran en el cine, en la televisión, en la música, en la publicidad, en los cómics, en la agenda informativa, en la «Popular Science», en la historia, en la crónica de sucesos... Y vice-versa (Rodríguez Ferrándiz, 2011: 53)

Desde esta concepción se perspectiva la articulación del texto cervantino con la ficción audiovisual. El *Quijote* abrió unos fecundos caminos hacia la exploración entre el entretenimiento y la reflexión filosófica o política, que siguen hoy en día proyectándose en las más variadas expresiones artísticas. Una interacción que se verifica con una amplitud inusitada en la actualidad, debido a la creciente convergencia entre las industrias culturales y creativas y del ocio (Rodríguez Ferrándiz, 2011). La televisión actual es una evidente muestra de la diversidad cultural y pluralidad ideológica que supera el carácter átono que tradicionalmente ha tenido el medio y que supone un factor importante en la construcción social de la ciudadanía (Rincón, 2011). La multipantalla global ha supuesto una expansión de las narrativas en imágenes, de consumo individualizado, a través de los soportes ultraleves (Lipovetsky y Serroy, 2009 y Lipovetsky, 2016), que explican en gran medida el fenómeno artístico, cultural y social de las ficciones televisivas.

Las series del canal de pago HBO (*The Sopranos*, *The Wire* o *Lost*) han propiciado, desde finales de los 90, una importante renovación de las narrativas fílmicas en soporte televisivo (Torre, 2016). Entre ellas, se encuentra también *Breaking Bad*, como uno de los clásicos de la ficción serial. La emisión de la serie se prolongó a lo largo de cinco temporadas en la cadena estadounidense AMC (de 2008 a 2013) y sigue formando parte de la oferta de contenidos de los servicios de *Video on Demand* (VOD), evidenciando todavía la excelente recepción entre los consumidores, como narración de culto que es.

La serie muestra la historia de Walter White, el brillante químico que vive como modesto profesor de instituto. Su mujer, Skyler, embarazada de meses, su hijo, Junior, con una discapacidad parcial y sus cuñados, Hank, agente de la DEA (cuerpo policial anti-droga) y Marie componen el compacto núcleo familiar. El protagonista acompaña a su cuñado en una redada anti-droga y conoce a un camello de poca monta, Jesse Pinkman, antiguo alumno, con el que decide comenzar un tenebroso negocio: cocinar metanfetamina. El motivo, dejar un patrimonio económico a su familia, una vez que el cáncer que le acaban de diagnosticar le impida ser el único sustento de la modesta economía familiar. Walt va introduciéndose poco a poco en el peligroso y adictivo mercado de la droga, para lo que adopta un seudónimo, Heisenberg, y un renovado aspecto (se rapa el pelo, se deja perilla y se hace acompañar de un sombrero), cuya máscara pretende proyectar temor y respeto en el mundo gansteril, al tiempo que ahuyenta el propio. Poco a poco termina convirtiéndose en uno de los más

misteriosos y temibles traficantes de droga de Albuquerque, pasando de la producción a la distribución, en sociedad con un siniestro empresario, Gus Frings, al que acabará también aniquilando. La persecución de la DEA, obsesiva para su cuñado, el agente Hank Schrader, guía esta narración policial en un juego de máscaras, de espejos, de ocultaciones, de crítica social, de afectos contradictorios y de principios cuestionables. Una dedicatoria en el libro de Walt Whitman, *Leaves of Grass*, señalando una evidente complicidad con los códigos literarios manejados, propicia el desenlace de este drama televisivo, en el que White termina devorado por el monstruo que había creado.

De modo que la historia de *Breaking Bad*, la del hombre malogrado que sucumbe a su ambición y codicia, responde a una amplia tradición cultural, que han puesto de manifiesto diversos estudios sobre esta producción televisiva. Ello ha tenido un notable reflejo en la atención crítica y académica de las series televisivas, que han dedicado, por ejemplo, capítulos a *Breaking Bad* (Sepinwall, 2012 o Martin, 2014), cuando no monografías completas (Koepsell y Arp, 2012 y Cobo Durán y Hernández Santaolalla, 2013)².

Por lo tanto, más allá de su importante impacto en las audiencias, potenciadas por la revolución digital y la hiperreproductibilidad de los dispositivos, resulta relevante la calidad narrativa y eficacia cultural de los seriales televisivos, de millonarios presupuestos y agrupamiento de talento creativo: producción, interpretación y narración.³

Algunas de las ficciones televisivas contemporáneas son, por ello, una interesante muestra de la interacción intermedial en que se apoya este estudio, al superar contenidos concebidos para el mero entretenimiento – pensados únicamente a partir del tradicional modelo de negocio televisivo– y optando por producciones audiovisuales de compleja factura artística y de elevada calidad narrativa. La aceptación del campo cultural y también académico, dado su interés sobre las nuevas narraciones, es una evidencia inequívoca de la nueva orientación de la ficción serial, como ejemplo de la *Quality Television* (Sepinwall, 2012 y Raya Bravo, 2013). En ellas, entre las costuras de las aventuras y desventuras de sus

² Estos estudios abordan todavía de manera parcial la serie, al haber sido publicados sin estar completas las cinco temporadas. Este aspecto cercena notablemente el alcance analítico de la obra, al omitir los aspectos narrativos y constructivos del conjunto de la historia.

³ Romero Bejarano (2013: 311) cifra en tres millones de dólares el coste de cada episodio de *Breaking Bad*.

protagonistas, se cuelean profundas reflexiones sobre el arte de narrar y sobre su posición social en las culturas globales contemporáneas. Si Cervantes nos hizo ver la aplicabilidad de unos ideales en el imaginario de un loco caballero andante, Vince Gilligan impugnará la vigencia de unos valores, cuestionados posmodernamente a partir de un profundo viaje a las simas de la maldad.

2. DISTORSIONES MANCHEGAS EN ALBUQUERQUE

2.1. La importancia del otro: la walterización de Jesse y la jesseficación de Walter

La impresión quijotesca en el argumento de la serie asoma desde sus primeros compases. Desde la cabalgadura en una vieja furgoneta de dos zarrapastrosos narcos, Walter White y su escudero Jesse Pinkman, a la caricatura y parodia del otrora género televisivo de masas: el superhéroe que va jalonando de aventuras entretenidas el argumento de la serie. O cómo las distorsiones de este gánster de factura casera y cotidiana se proyectan en la vastedad de Nuevo México, para reparar el bien, aunque termina exterminando el mal, poniendo en evidencia las grietas morales de la sociedad americana contemporánea.

En la serie encontramos las mismas distorsiones que aparecen en el paisaje de La Mancha y en el estrafalario personaje que la protagoniza. Si Don Quijote es el antihéroe por antonomasia, Walter responde a esta caracterización patosa y cómica del narco. Su primera escena en paños menores⁴ o las imágenes de seguridad que muestran a dos ridículos Walt y Jesse robando su primera remesa de metanfetamina ponen al descubierto el manejo de códigos similares en la construcción de ambas narraciones. Como la novela cervantina, el argumento de *Breaking Bad* se construye sobre una base de aventuras y entretenimiento que lleva al espectador a adentrarse en unos niveles discursivos más complejos.

La trama de la serie se confecciona, con mayor o menor intensidad, sobre la base del equipo que forman White y Pinkman, construyendo una dualidad antagónica, pero por eso mismo complementaria (Cobo Durán, 2013). De hecho, así como el proceso de escritura del *Quijote* da cuenta de

⁴ Sepinwall (2012: 347) reproduce una conversación entre actor y creador sobre el patetismo de la escena en calzoncillos.

la incorporación de Sancho, al añadir el escudero a la segunda salida⁵, también Gilligan reorganiza el guion de la serie, suprimiendo el plan inicial de eliminar a Jesse al final de la primera temporada (Sepinwall, 2012: 352), consciente de la importancia del otro en la construcción dramática de la historia.

La evolución narrativa de Walter muestra una identidad agrietada y dubitativa, a diferencia de otros modelos gansteriles o capos familiares como Tony Soprano, cuya representación suele permanecer estática⁶. Pero, tal como White, también Jesse evoluciona durante la serie. Además, como en la novela de Cervantes, a lo largo de los capítulos se opera un trasvase de la caracterización del uno al otro⁷. Así como vemos que Don Quijote va recuperando poco a poco la cordura, cada vez más descreído del mundo caballeresco que había construido, Sancho, en la segunda parte, aparece sumergido en ese mundo fantástico, haciendo olvidar al materialista que había sido en la primera parte de la obra.

A su vez, el titubeante Walter White de los primeros capítulos, que asume temeroso su relación con Pinkman, acaba metido de lleno en una actividad ilícita y despiadada, asumiendo los códigos más atroces que imperan en el mundo de la mafia y proyectando sobre Jesse una aterradora influencia de dominio. Al final de la serie White quiere recuperar a Walter, como Alonso Quijano recupera su cordura, pero acaba devorado por Heisenberg, su alter ego. Pinkman, pasa de ser el *yonky*, con apenas escrúpulos, al chaval asustado y asqueado del mundo en el que ha participado, asustado también del monstruo, del “devil” Heisenberg. Así lo demuestra su paulatino desapego por el dinero, su interés por la desprotegida nieta de Mike o una inusitada preocupación por la justicia. La imagen de Jesse en el capítulo final acariciando una caja artesanal de madera, elaborada por él mismo, nos deja la duda de si se trata del paraíso perdido de su inocencia o de un futuro más sosegado, liberado de las garras de Heisenberg. En su fragilidad emocional, la dependencia de Pinkman sobre su mentor se disipa únicamente en la cuarta temporada cuando Jesse

⁵ La primera salida conforma los cinco primeros capítulos de la novela, quizás concebidos inicialmente por Cervantes como una novela ejemplar.

⁶ “Si *Breaking Bad* comenzara cuando Walter White ya es Heisenberg no estaríamos hablando de una tragedia si no de un criminal que hace y deshace a su antojo. Walter estaría más cercano a Tony Soprano o Nucky Thompson”. (Meléndez Martín, 2014: 57)

⁷ Aspecto también mencionado, aunque escasamente desarrollado, por Meléndez Martín (2014: 16).

encuentra, en Mike, la figura paterna que Walt rehusó ser (Sepinwall, 2012: 336)

La evolución de ambos queda perfectamente constatada en la distancia que existe entre las primeras advertencias de Pinkman a su antiguo profesor, de que es un hombre bueno y este no es un mundo para él, hasta la caracterización que hace a los agentes de la DEA: Mr. White es el mismísimo “devil”. De modo que, si en la elección del actor Brian Cranston para el papel de Walter White habían resultado decisivas sus habilidades cómico-dramáticas, también Aaron Paul se adapta a esta mutación del joven *dealer* que termina incorporando la lección de su profesor de química, años más tarde, y a contramano de las enseñanzas escolares:

He goes from ordering Jesse around to flat-out bullying him, and a remarkable role reversal occurs thanks to the writing and the naked emotions of Aaron Paul’s performance: Jesse Pinkman, the clownish meth cook who was designed as a disposable plot device, turns into the conscience of the series, and each unpleasant turn in the Walt/Jesse relationship makes us empathize with Jesse more and Walt less. Gilligan had cast Cranston because he wanted someone who could find the humanity inside a monster, but it turned out that Cranston was even better at showing the monster struggling to escape its frail human cage, while Paul shone brightest when displaying the vulnerability of a low-rent crook the average viewer would cross the street to avoid (Sepinwall, 2012: 357).

2.2. Las aventuras y desventuras del héroe

Al igual que el *Quijote*, *Breaking Bad* se dirige al desocupado espectador/lector, para que “leyendo vuestra historia el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla. En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que si esto alcanzásedes, no habríades alcanzado poco” (Cervantes, 1975: 18).

La historia del Quijote entrevera, en el nivel diegético, varias aventuras interrelacionadas con las andanzas del caballero andante. Son relatos que exponen el propósito cervantino anunciado en el prólogo de “entretener al lector”, para lo cual utiliza recursos literarios híbridos que

forman parte de los géneros más populares de la época: la literatura de caballería, parodiada toda ella, el romance morisco, pastoril o la novela ejemplar. O la recreación y reescritura, en Sancho Panza, de una figura sumamente conocida y aplaudida en los espectáculos teatrales: el gracioso. Este personaje, habitual en la comedia barroca, con sus sentencias, sus refraneros, sus situaciones hilarantes resultaba el contrapunto cómico a la gravedad de los asuntos que materializaban en el escenario los actores principales.

Breaking Bad, a su vez, integra recursos propios del cine o televisión de acción, habituales en películas o series B⁸. Busca conciliar, de este modo, la tensión dramática de la narración con elementos propios de la ficción de entretenimiento y responder al público global y heterogéneo que se incorpora a las series televisivas, como en su momento la imprenta y la aparición de nuevos lectores motivó que la literatura barroca amalgamase varios niveles de lectura. Responden a esta concepción sincrética del producto cultural todas las secuencias de acción, muchas de ellas rozando lo inverosímil, que confeccionan la trama de la serie. Por ejemplo, los conocimientos químicos del protagonista que se representan como una suerte de superpoderes, que le llevan a salir de las situaciones más comprometidas. Walter sería una suerte de McGyver, que se vale de la confección de artefactos caseros en situaciones límites o su asociación con Pinkman configura una suerte de *Equipo A* ideando complejos e inverosímiles montajes mecánicos para afrontar diferentes desafíos⁹.

De modo que Walter aparece en diversas secuencias como un superhéroe. Cuando consigue escapar de la desorientación y deshidratación del desierto, improvisando una batería para la furgoneta, aprovechando el cobre de las monedas, o cuando impone respeto a Tuco Salamanca confeccionando un explosivo químico doméstico, o cuando

⁸ Según Lozano Delmar (2013: 203), la abertura de la serie la sitúa en el cine de acción: “Este primer *cold open* sirve para establecer el tono de la serie. De esta forma, el *teaser* está plagado de tópicos que resultan familiares al espectador: los agujeros de la bala, el personaje “muerto” en la caravana o la pistola nos remiten claramente al cine de acción. La banda sonora contribuye a reforzar esta impresión. Sin embargo, al mismo tiempo se aprecian otros elementos que ridiculizan a estos primeros y que añaden cierto toque de ironía y humor a la escena: el personaje principal ha perdido tanto sus pantalones (se encuentra en calzoncillos en medio del desierto) como el control sobre la rocambolesca situación que se presenta dentro de la desordenada caravana”.

⁹ *McGyver* y *The A-Team* (*El Equipo A*) son series de acción de las cadenas ABC y NBC, respectivamente, que fueron muy populares entre el público infantil y juvenil en los años 80.

demuestra su habilidad con las propiedades venenosas de las plantas para intoxicar a un niño o eliminar a Lidia Rodarte-Quayle, la ejecutiva que les suministra la materia prima. O cuando, en el cénit de la acción y de la serie, compone un artefacto con metralletas y munición que, activándose con un mando a distancia y saliendo del maletero del coche, elimina por sí solo a toda la peligrosa banda de neonazis, de Jack Welker, que se había quedado con sus dólares y el negocio de la metanfetamina.

Breaking Bad, en consecuencia, trasciende los géneros populares pero se apropia de ellos, juega con ellos, consciente de que el *homo ludens* nunca rehúye el goce de una buena dosis de entretenimiento, entreverada con la complejidad trágica de la narración.

Al fin y al cabo, *Breaking Bad* no deja de ser, ni pretende dejar de serlo, televisión.

En la novela de Cervantes, a su vez, se ajustan irónicamente cuentas con caballeros andantes que actúan en un mundo maravilloso, articulado en torno al eje bien/mal, para denunciar la complejidad moral que la aplicación de ambos conceptos supone en el *hic et nunc* de La Mancha. La perspectiva distorsionada de Don Quijote nos deja entrever un bien tan ideal, como irrealizable, tan noble como irrisorio. Los códigos posmodernos de *Breaking Bad*, por su parte, no sólo cuestionan la capacidad de intervención en dicho eje, sino que problematiza su naturaleza de manera irónica, utilizando también la parodia. Dirime, si nos situamos en la crisis discursiva en que Lyotard (1989) centra la cuestión posmoderna, la propia capacidad de establecer el bien y el mal, como nociones estables y no sometidas a la relatividad performativa de las otrora hegemónicas narrativas (científica, religiosa, política...). Tal como sitúa McHale (1987) el eje de la posmodernidad, la cuestión moral que plantea esta ficción sitúa la narración en un dilema ontológicamente problemático.

Si Walter White va a recorrer un camino que lo lleva del bien al mal, evidenciado en el título de la serie, su conversión no puede ser más irónica y contradictoria. Su perversa actuación tendrá, paradójicamente, un carácter redentor, ya que reparará el mal del negocio de la metanfetamina en Albuquerque, exterminando a todos los capos locales, que a su vez habían hecho lo propio con el cártel de México. Walter cumpliría, de este modo, el ideal de cualquier superhéroe al final de su aventura.

Al llevar a cabo su contumaz desafío, pretende vengar la hipocresía de los valores supuestamente altruistas de bondad o justicia. La inequívoca sátira social aflora a lo largo de las cinco temporadas, cuyo germen se encuentra en los primeros capítulos y en la sensación de fracaso de White,

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

Por lo tanto, si Don Quijote es un caballero andante con superpoderes que no consigue ejercer, Walter White es el pusilánime hombre medio que consigue realizar el sueño quijotesco y acaparar el poder que lo sitúa en la cúspide del negocio del crimen, aunque entremedias sufra trastazos, golpes, peleas y toda la suerte de molinos de viento que aparecen en el camino de Quijote/White – Sancho/Pinkman. White, no lo olvidemos, solo sucumbe con un balazo que proviene del fuego que él mismo había activado. Sus poderes habían vencido a toda la red criminal de Albuquerque. Buscando el mal había logrado el bien.

2.3. Walter White, el bueno

Don Quijote se ajusta su celada y abandona su “lugar de la Mancha” para recorrer caminos donde “deshacer entuertos”. Su historia es la de un viaje por la locura y de un regreso espacial e identitario: al fin volvía Alonso Quijano, el bueno. Este itinerario se realiza sobre una explícita parodia de los libros de caballerías. La historia de *Breaking Bad* también nos cuenta una travesía hacia el mal y una huida y regreso a Albuquerque, en el que se subvierte otro género literario: la narración policíaca.

Hace tiempo que la narración policíaca se ha convertido en un arquetipo central de nuestra cultura, y el laberinto del centro de nuestras ciudades ha reemplazado al vacío e implacable paisaje del oeste de Estados Unidos como el escenario principal de nuestras historias con moraleja. (Álvarez, 2013: 2)

Esta cita sobre otra de las series televisivas de éxito, *The Wire*, pone de manifiesto la transgresión del género negro operado en esta ficción. *Breaking Bad* no se sitúa en los suburbios pobres del Baltimore de *The Wire* o en el barrio italiano de la New Jersey de *The Sopranos*, sino en las zonas de clase media de Albuquerque y en el desierto compartido por la frontera entre USA y México, en ese espacio limítrofe y desértico, donde se sitúa lo mejor de la prosa de Bolaño y en donde el héroe resulta ser el forajido.

Breaking Bad regresa, por lo tanto, al *west*.

La construcción argumental de la serie pone de relieve la tolerancia social contra el crimen y el consumo de drogas, siempre que no comprometa los cimientos y las apariencias de las sociedades bien pesantes. Walter cocina la metanfetamina más pura y profesional, no en los alrededores despoblados y desérticos, donde inicia su actividad, sino en las entrañas de la propia urbe: en el subterráneo de una legal y ejemplar lavandería industrial y en las mismas casas de clase media, utilizando como tapadera una empresa de fumigación. En este sentido, la respetabilidad urbana subvertiría simbólicamente el imaginario negativo de la frontera mexicano-estadounidense (Fernández Pichel, 2013: 112).

El mal, por el que transita White, está, por lo tanto, en el tuétano de la ciudad, tolerado –incluso por cierta desidia policial– hasta que se convierte en un problema próximo y visible. Una vez que esto sucede a Walter no le queda otra opción que la huida.

El descubrimiento de White/Heisenberg, tal vez inducido por sí mismo, le permite alcanzar la fama y el reconocimiento, así sea de naturaleza monstruosa, que había estado vedado a Don Quijote, cuya fama trasciende apenas el juego metaliterario de la primera a la segunda parte. Una vez que huye de su ciudad, Walter se refugia en el lejano estado de New Hampshire con una identidad falsa, recorriendo –con gran carga simbólica– el país del suroeste al nordeste. El eco de las actividades ilícitas de este singular criminal trasciende el ámbito local, para alcanzar el nacional. Es allí donde Walter, en un apartado bar de pueblo, ve en un programa de televisión, –de nuevo la televisión– el testimonio de los Schwartz, sus antiguos socios, que ofrecen un conmovedor testimonio del demonio con el que convivieron durante años. Es esta información la que enciende la luz de White, que prepara su acción final y su regreso.

Walter vuelve, como Don Quijote. Si el segundo lo hace para recuperar la cordura y volver a ser el Alonso Quijano, el bueno, Walter está ya incapacitado para ello, por eso el pesimismo aflora al final de la serie, ya que White no podrá volver a ser el bondadoso hombre que se retrata en sus primeras secuencias.

En los *cold open* de la última temporada aparece en pantalla desmejorado, con gafas de mayor graduación y un deterioro considerable. Con todo, nos recuerda mucho más al Walter White de los primeros capítulos que al Heisenberg delictivo. En la primera secuencia de la última temporada vemos al personaje con un coche matrícula de New Hampshire, un documento de identidad que deja al descubierto la falsedad de su

identidad, pero que informa de que es el día de su cumpleaños. Cumpliendo la tradición familiar, Walter, como Skyler solía hacer en los buenos tiempos -como lo hace en el primer capítulo en su 50 cumpleaños-, rompe, en un triste bar de carretera, el *bacon* para dibujar el número de la efeméride, 52. La contigüidad de estas dos escenas informa del arco temporal de dos años en que se sitúa la escena y la soledad de Walt, después de su abnegada, aunque monstruosa, tarea.

Un hombre en la mediana edad, como Alonso Quijano, el bueno. La acción escenifica el hombre que puedo ser y que ya no es, el hombre que ha perdido a su familia e identidad. El padre de familia que se ve perdido en su regreso a la ciudad. Los *cold open* de esta última temporada, con un Walter apenas reconocible, con la devastada vivienda familiar, con pintadas sobre el asesino Heisenberg, proyectan una sensación onírica que lamina el realismo sobre el que se representaba la confortable vivienda de clase media y descompone los mecanismos espacio-temporales sobre el que se cimentaban las certezas del ciudadano Walter White.

Por ello, en los últimos capítulos, el acierto de Vince Gilligan consiste en crear complicidades con un personaje de incuestionable miseria moral, pero de identidad compleja. El creador de la serie nos pone ante el espejo de nuestras contradicciones, de renunciadas, de balanzas de prioridades. Todos empatizamos con ese profesor bondadoso y gris que pone al descubierto todos nuestros demonios, dados los cuestionables principios morales que entran en juego. Así, como nos gustaría que Don Quijote triunfara y su mundo de ingenuidad y justicia universal se hiciera eterno, también nos gustaría que *Breaking Bad* concluyera, tres capítulos antes del final, con la secuencia de la merienda tranquila y en una tarde soleada como evocación del idilio familiar del inicio. Parecía restablecerse, después de tanta turbulencia, la paz y el sosiego en la casa de los White y de los Schrader y se retomaba el clima familiar de la fiesta de cumpleaños del primer capítulo. White, con una notable fortuna, había cesado sus actividades delictivas y dejaría a su familia en la posición holgada que necesitan, restablecería la paz familiar e incluso parecía atisbarse también una futura reconciliación amorosa con Skyler. Como espectadores habríamos puesto gustosamente punto final a la serie en esa placentera y arcádica tarde, malograda por una inoportuna nota, en un libro de Walt Whitman, olvidado en el peor lugar posible.

Adoptamos, en este sentido, un relato de José María Merino, de profunda raíz cervantina, como colofón a esta historia de extravío humano y pesimismo que sobrevuela, con melancolía, el desenlace de la obra, como

siglos antes lo había hecho sobre las desventuras del entrañable Don Quijote y su fiel escudero.

La cuarta salida

El profesor Souto, gracias a ciertos documentos procedentes del alcañá de Toledo, acaba de descubrir que el último capítulo de la Segunda Parte de El Quijote –“De cómo Don Quijote cayó malo, y del testamento que hizo y su muerte”– es una interpolación con la que un clérigo, por darle ejemplaridad a la novela, sustituyó buena parte del texto primitivo y su verdadero final. Pues hubo una cuarta salida del ingenioso hidalgo y caballero, en ella encontró al mago que enredaba sus asuntos, un antiguo soldado manco al que ayudaba un morisco instruido, y consiguió derrotarlos. Así, los molinos volvieron a ser gigantes, las ventas castillos y los rebaños ejércitos, y él, tras incontables hazañas, casó con doña Dulcinea del Toboso y fundó un linaje de caballeros andantes que hasta la fecha han ayudado a salvar al mundo de los embaidores, follones, malandrines e hideputas que siguen pretendiendo imponernos su ominoso despotismo. (Merino, 2007: 101).

CONCLUSIONES

De modo que, así como Cervantes admite el fracaso de la entrañable ficción del *Quijote*, al hacer regresar a Alonso Quijano, el bueno, también Gilligan hurta a los telespectadores un final ameno, para profundizar en el signo trágico del drama, coherente con el ácido cuestionamiento de los valores morales y sociales contemporáneos, a lo largo de las cinco temporadas de la serie.

Las complicidades intertextuales señaladas en este trabajo han pretendido propiciar un análisis de las relaciones entre *Breaking Bad* y la narrativa literaria, para explorar las posibilidades de estudios intermediales entre productos literarios y audiovisuales. La historia de Walter White, de anodino profesor de química a capo de la droga, dibuja un monstruo insólito, posmoderno, en la medida en que su arquitectura narrativa nos lleva a cuestionarnos sobre las vacilaciones del hombre contemporáneo, sus interacciones con la sociedad de su tiempo y las respuestas éticas y morales que se ofrecen, con el sello cervantino como imprescindible telón de fondo.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Rafael (2013), *The Wire. Toda la verdad*, Barcelona, Principal de los libros.
- Carrión, Jorge (2011), *Teleshakespeare*, Madrid, Errata Naturae.
- Cervantes, Miguel de (1975), *Cervantes. Obras completas I. Don Quijote de la Mancha seguido del Quijote de Avellaneda*, Barcelona, Planeta.
- Clüver, Claus (2011), “Intermedialidade”, *Pós* (Belo Horizonte), 1, pp. 8-23.
- Cobo Durán, Sergio (2013), “Walter White y Jesse Pinkman. La necesidad dramática del otro”, en Sergio Cobo Durán y Víctor Hernández Santaolalla (coords.), *Breaking Bad. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*, Madrid, Errata Naturae, pp. 219-238.
- Cobo Durán, Sergio y Víctor Hernández Santaolalla (coords.) (2013), *Breaking Bad. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*, Madrid, Errata Naturae.
- Fernández, E. (2018). “¿Cuándo estallará la burbuja de las series de televisión?”, *El Mundo* (16 de febrero). Disponible en Web: <https://bit.ly/2VcPyGm> (fecha de consulta: 15 de febrero de 2019).
- Fernández Pichel, Samuel Neftalí (2013), “Amado monstruo. Lo heroico y lo monstruoso en Walter White”, en Sergio Cobo Durán y Víctor Hernández Santaolalla (coords.), *Breaking Bad. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*, Madrid, Errata Naturae, pp. 105-122.
- Koepsell, David R. y Robert Arp (eds.) (2012), *Breaking Bad and Philosophy: Badder Living through Chemistry*, Chicago, Open Court.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy (2009), *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama.

Lipovetsky, Gilles (2016), *De la ligereza*, Barcelona, Anagrama.

Lozano Delmar, Javier (2013), “Los otros episodios de *Breaking Bad*. Un análisis de los *cold open* de la serie”, en Sergio Cobo Durán y Víctor Hernández Santaolalla (coords.), *Breaking Bad. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*, Madrid, Errata Naturae, pp. 199-218.

Lytard, Jean-François, *A condição Pós-Moderna*, Lisboa, Ed. Gradiva.

McHale, Brian (1987), *Postmodernist Fiction*, New York-Londres, Methuen.

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

Meléndez Martín, Javier (2014), *Cristales azules para la mente. Claves de los guiones de Breaking Bad*. Disponible en Web: <http://www.yorokobu.es/wp-content/uploads/Aprende-a-escribir-guiones-con-Breaking-Bad-noviembre-2014.pdf> (fecha de consulta: 15 de febrero de 2019).

Merino, José María (2007), *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa*, Madrid, Páginas de Espuma.

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

Piglia, Ricardo (2005), *El último lector*, Barcelona, Anagrama.

Rajewsky, Irina O. (2005), “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités*, 6, pp. 43-64.

Raya Bravo, I. (2013), “«Story Matters Here». *Breaking Bad* en el contexto de producción de la AMC en la era de la *Quality Television*”, en Sergio Cobo Durán y Víctor Hernández Santaolalla (coords.),

Breaking Bad. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados, Madrid, Errata Naturae, pp. 329-346.

Riffaterre, Michael (1990), “Compulsory reader response: the intertextual drive”, en Michael Worton y Judith Still (eds.), *Intertextuality. Theories and practices*, Manchester and New York, Manchester University Press, pp. 130-142.

Rincón, Oma (2011), “Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar”, *Revista Comunicar*, 36 (XVIII), pp. 43-50. DOI:10.3916/C36-2011-02-04.

Ríos Gutiérrez, Iván de (2013), “Tres objeciones de amor y una ovación desesperada”, en Sergio Cobo Durán y Víctor Hernández Santaolalla (coords.), *Breaking Bad. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*, Madrid, Errata Naturae, pp. 23-44.

Rodríguez Ferrándiz, Raúl (2011), “De industrias culturales a industrias del ocio y creativas: los límites del «campo» cultural”, *Revista Comunicar*, 36 (XVIII), pp. 149-156. DOI:10.3916/C36-2011-03-06.

Romero Bejarano, Hilario J. (2013), “¿Cómo se cocina *Breaking Bad*? Análisis de una producción de culto”, en Sergio Cobo Durán y Víctor Hernández Santaolalla (coords.), *Breaking Bad. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*, Madrid, Errata Naturae, pp. 311-328.

Rubio Hernández, María del Mar (2013), “Reinventando a Fausto”, en Sergio Cobo Durán y Víctor Hernández Santaolalla (coords.), *Breaking Bad. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*, Madrid, Errata Naturae, pp. 143-161.

Sánchez Mesa, Domingo y Jan Baetens (2017), “La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los new media studies”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, pp. 6-27.

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

Torre, Toni de la (2016), *Historia de las series*, Barcelona, Roca Editorial.

Vargas Iglesias, Juan José (2013), “El mito del padre edípico en *Breaking Bad*”, en Sergio Cobo Durán y Víctor Hernández Santaolalla (coords.), *Breaking Bad. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*, Madrid, Errata Naturae, pp. 163-181.

Vila Matas, Enrique (2013), “La mosca de *Breaking Bad*”, en Sergio Cobo Durán y Víctor Hernández Santaolalla (coords.), *Breaking Bad. 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*, Madrid, Errata Naturae, pp. 99-101.

Vila Matas, Enrique (2017), “Aunque no lo quiera, la literatura invade mi vida”, *El Cultural*, 10 a 16 de febrero, pp. 8-12.