

Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

A Nahum García Martínez, P Castrillo Maortua, P Echart Orús (2019): “La simpatía moral y el “efecto Lucifer”. Mal y redención en *Breaking Bad*”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, pp. 383 a 402.

<http://www.revistalatinacs.org/074paper/1336/19es.html>

DOI: [10.4185/RLCS-2019-1336](https://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1336)

La simpatía moral y el “efecto Lucifer”. Mal y redención en *Breaking Bad*

Moral Sympathy and the “Lucifer Effect”. Evil and Redemption
in *Breaking Bad*

Alberto Nahum García Martínez [CV] [ORCID] [Google Scholar]. Visiting Professor - School of Communication and Arts. The University of Queensland (Australia). / Universidad de Navarra, Pamplona - a.garciamartinez@uq.edu.au

Pablo Castrillo Maortua [CV] [ORCID] [Google Scholar]. Profesor Ayudante del Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual. Universidad de Navarra (España). pcastrillo@unav.es

Pablo Echart Orús [CV] [ORCID] [Google Scholar]. Profesor Contratado Doctor del Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual. Universidad de Navarra (España). pechart@unav.es

Abstracts

[ES] Introducción. Se analizan los mecanismos dramáticos y cognitivos que activan la identificación emocional con los protagonistas antiheroicos de la ficción serial, tomando como caso de estudio *Breaking Bad*. **Metodología.** Esta identificación se estudia a partir de los postulados del cognitivismo (Carroll, Plantinga, Smith), y se refuerza con los de la Media Psychology, aplicados a través de un *close reading* de la última temporada de la serie. **Marco teórico.** A partir de la noción de “estructura de simpatía” (Smith), se refieren cuatro estrategias dramáticas que modulan el juicio moral espectral contrario al antihéroe y se ilustra la relación de “familiaridad” que se establece con él a partir de la noción de “relato expandido”. **Discusión.** En su quinta temporada, el relato rompe la simpatía moral del espectador para recomponerla en los capítulos finales. **Conclusiones.** Se propone el concepto de simpatía moral como una síntesis de familiaridad y modulación de la perspectiva ética.

[EN] Introduction. We analyze the dramatic and cognitive mechanisms that activate the emotional identification with antiheroic protagonists of serial fiction, taking *Breaking Bad* as a case study. **Methodology.** This identification is examined through the lens of Media Cognitivism (Carroll, Plantinga, Smith), and is reinforced through Media Psychology, applying a “close reading” to the last season of the series. **Theoretical Framework.** Starting from the notion of “structure of sympathy” (Smith), we spot four dramatic strategies that modulate the spectatorial moral judgment contrary to the antihero and relate the “familiarity” that is woven with him from the notion of “expanded narrative”. **Discussion.** In its fifth season, the story breaks the moral sympathy of the viewer towards the character,

but it recomposes it in the last episodes of the series, by using the four dramatic strategies previously studied. **Conclusion.** We propose the concept of moral sympathy as a synthesis of narrative familiarity and moral modulation of the ethical perspective.

Keywords

[ES] Televisión; *Breaking Bad*; Series; Emociones; Antihéroe; Moralidad.

[EN] Television; *Breaking Bad*; TV-Series; Emotions; Antihero; Morality.

Contents

[ES] 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Marco teórico. 3.1. La identificación emocional con el personaje televisivo. 3.2. Estrategias para reforzar la simpatía. 3.3. Una familiaridad comprensiva. 4. Discusión: los límites de la simpatía en *Breaking Bad*. 4.1. El descenso a la villanía. 4.2. El retorno de la simpatía. 4.3. Camino de redención. 5. Conclusión. 6. Bibliografía.

[EN] 1. Introduction. 2. Methodology. 3. Theoretical Framework. 3.1. Emotional engagement with TV characters. 3.2. Strategies to reinforce sympathy. 3.3. The extenuating presence of the family. 4. Discussion: the limits of sympathy in *Breaking Bad*. 4.1. Descent into evil. 4.2. The return of sympathy. 4.3. Road to redemption. 5. Conclusion. 6. References.

Traducción de resumen de **Pablo Castrillo** (Profesor Ayudante Doctor, Universidad de Navarra, CAE - Certificate in Advanced English, 2005)

1. Introducción

Breaking Bad (AMC, 2007-2013) narra la conversión de “Mr. Chips en Scarface”. Esta premisa de la serie, acuñada por su creador, Vince Gilligan, parece explorar la frontera moral descrita por Aleksandr Solzhenitsyn: “La línea de batalla que separa el Bien del Mal atraviesa el corazón de cada persona”. No en vano, *Breaking Bad* es una *morality tale* que narra la pérdida de escrúpulos morales de su protagonista, un personaje que sabe dónde está el bien, pero se empeña en cometer el mal. El cáncer, una suerte de pretexto narrativo, actúa como metáfora de la enfermedad moral de un hombre limpio (Walter White) sobre el que se extiende la mancha de lo diabólico (su *alter ego* Heisenberg).

Hay muchas variantes –narrativas, sociales, industriales– que contribuyen a explicar el éxito de un producto en la cultura popular contemporánea. De hecho, la literatura académica en torno a *Breaking Bad* no cesa de crecer, como recogemos en muchas de las referencias con las que dialoga este artículo. Pero conviene aclarar que nuestra intención es huir de explicaciones totalizantes; estudiaremos únicamente la cuestión de la identificación moral con el protagonista, una más entre la miríada de razones que explican el *appeal* de la serie. Porque, como se verá, el triunfo crítico y popular de esta ficción serial se ha producido “gracias a” y “a pesar de” su personaje protagonista. Este artículo pretende desentrañar esa paradoja: analizamos qué mecanismos dramáticos y emocionales se articulan en este extenso relato audiovisual para que una audiencia masiva permanezca cautiva de las desventuras de un personaje cuyo comportamiento le resulta muchas veces (pero no siempre) moralmente repulsivo, sobre todo conforme avanza la trama. Por eso, nuestro análisis textual se centrará en la última temporada, en la que el protagonista se encuentra más escorado hacia la villanía y, por tanto, resulta más complicada la identificación del espectador con sus actos.

Hay consenso en catalogar a Walter White como uno de los iconos más representativos del antihéroe carismático, presente por doquier en la denominada “Quality TV” (véase Lury, 2016), desde Tony Soprano, nacido para la pequeña pantalla en 1999, hasta el Frank Underwood de *House of Cards*

(Netflix, 2013-), pasando por personajes clave de la tercera edad dorada de la serialidad como Vic Mackey, Nancy Botwin, Tommy Gavin o Dexter Morgan. Se trata de un arquetipo capaz de conquistar al espectador contemporáneo mediante unos rasgos de carácter que se oponen al ser virtuoso propio del héroe y que, a menudo, colisionan con un sistema comúnmente compartido de valores morales. *Breaking Bad* interpela constantemente a la conciencia del espectador, quien se debate entre el positivo vínculo emocional que experimenta con su protagonista y el juicio moral negativo que reciben muchas de sus acciones. Y es que, como advierte Turvey, los relatos antiheroicos demuestran que el deleite narrativo no depende única ni necesariamente de una identificación moral con sus protagonistas:

Nuestra fascinación con los rasgos complejos y contradictorios de los antihéroes, así como el descubrimiento de sus motivaciones psicológicas y de otros órdenes, constituyen la fuente central de su atractivo; y nuestro esfuerzo por comprenderles da pie a gran parte del placer que se deriva de ellos. Los dilemas que presentan sus personalidades nos cautivan, y tratamos de resolverlos incluso cuando sus acciones nos parecen deplorables (2018: n.p).

Esta fascinación por protagonistas moralmente conflictivos —cuando no descaradamente villanescos, como ocurre con *Hannibal* (NBC, 2013-15) o *Wolf Creek* (Stan, 2016-)— revela una mutación del concepto de antihéroe, que ha evolucionado desde definiciones clásicas basadas en su inferioridad de estatus o capacidad con respecto a la audiencia (Frye, 2006: 151) hacia comprensiones más próximas al “rogue hero” [1] de David Hume, donde el énfasis se sitúa en su naturaleza corrupta, canalla y astuta. A pesar de esos defectos, los antihéroes contemporáneos son percibidos como “fuerzas del bien” en el relato, hasta el punto de que, como ha escrito Fitch, “el antihéroe es con frecuencia un salvador reticente, aquél al que seguimos y amamos por su falibilidad y por su naturaleza humana fundamentalmente defectuosa. Es alguien que se parece a nosotros, que nos recuerda no sólo la ambigüedad moral de la existencia, sino también la posibilidad de una transformación redentora y trascendente” (2016: 8).

Entre las razones que explican el actual interés artístico y la popularidad de los antihéroes, cabe destacar tres causas (cfr. García, 2016: 53-55): la cultural (el relativismo moral que caracteriza a los relatos posmodernos), la industrial (la necesidad del cable estadounidense por diferenciarse de las *networks*) y la narrativa. Es necesario pormenorizar esta última, puesto que es la más relevante para nuestra reflexión. *Breaking Bad* —como otras series que revolucionaron la ficción televisiva— ha sido considerada como un “relato expandido” o, si se prefiere, “novela televisiva”, etiqueta que equipara el relato televisivo con el literario por su unidad narrativa, consumo episódico y envergadura textual. Como sucede con la novela serial decimonónica, estos títulos hacen valer sus aspiraciones artísticas a través de un caudal narrativo definido por su abundancia de personajes y, por extensión, de relaciones y subtramas en las que se multiplican los conflictos y dilemas. De esta manera, los relatos televisivos han ganado en diversidad moral, afectiva y política. Como ha escrito Nelson: “El alcance de un tiempo de pantalla de entre ocho y veinticuatro horas permite acomodar una mayor complejidad en la narrativa y el desarrollo de los personajes en relación con circunstancias cambiantes. En pocas palabras, puede tratar con cambios de fortuna y con las consecuencias de las acciones a lo largo del tiempo” (2007: 121). Este “relato complejo”, como lo bautizó Mittell (2006), ha producido un notable efecto en la implicación emocional del espectador con personajes moralmente ambiguos —sujetos a esos cambios de destino y de las consecuencias de las acciones a lo largo del tiempo—, como el “villano adorable” que estamos investigando en estas páginas.

2. Metodología

Este artículo entronca con una fecunda corriente en los “Television studies” de los últimos años, la cual podríamos agrupar en líneas generales, siguiendo el reciente libro de Carl Plantinga, bajo el

marbete del “ethics of engagement”: “Los críticos que escriben sobre aspectos éticos también están interesados en cómo los espectadores reaccionan a y son influenciados por las historias audiovisuales. La psicología moral de esas historias en pantalla es, por tanto, un asunto central” (2018: 2). De hecho, ese “asunto central” ha sido enfocado por muchos autores hacia las peculiaridades del antiheroísmo en las teleficciones (véase Martin, 2013; Lotz, 2014; Vaage, 2016; García, 2016; Bernardelli, 2016; Hagelin & Silverman, 2017; Buonanno, 2017). En nuestro caso, partimos de la hipótesis de que la psicología moral de *Breaking Bad* —el diálogo que en términos morales se establece entre el protagonista del texto y los receptores— está fuertemente condicionada por la implicación emocional del espectador, cosechada durante tantos años. La dilatación temporal del relato y su focalización en este personaje permiten establecer un vaivén continuo, una “oscilante estructura de simpatía” (Vaage, 2016: 110), entre un Walter criminal y un Walter en el que la audiencia puede reconocerse y, por tanto, con el que puede vincularse afectivamente.

Para realizar un análisis exhaustivo desde el punto de vista narrativo, emocional y psico-sociológico, combinamos tres metodologías que consideramos complementarias. Nuestra aproximación principal descansa en el cognitivismo desarrollado en los estudios fílmicos por autores como Murray Smith, Noel Carroll o Ed Tan. Estos teóricos han prestado mucha atención a la importancia de la emoción y algunos de ellos (Margrethe Bruun Vaage, Robert Sinnerbrink, Carl Plantinga) han estudiado específicamente cómo opera la involucración afectiva de los espectadores con la imagen en movimiento —el *engagement*, en términos cognitivistas—. Así, siguiendo la estela de la “Cognitive Media Theory”, sostenemos que la ficción televisiva, dada la naturaleza serial del relato, representa un espacio privilegiado para desarrollar una “structure of sympathy” (Smith, 1994: 39-43) que permita al espectador identificarse con personajes moralmente problemáticos.

Para profundizar cabalmente en una serie tan saturada dramáticamente, este artículo también se apoya en los avances académicos de la “Media Psychology”, y en particular en el trabajo que autores como Raney o Janicke han realizado sobre la relación entre la moralidad y el entretenimiento mediático. El alcance psico-sociológico se completa con el apoyo de estudios procedentes de la filosofía de las emociones, en especial aquellos que tratan con el sentimiento de culpa y los límites de la perversidad cometida por el hombre. No en vano, el título del artículo toma prestado un concepto que aparece en el libro de Zimbardo: *The Lucifer Effect: How Good People Turn Evil*. Este psicólogo sintetiza el concepto de maldad humana en estos términos:

El mal consiste en comportarse intencionalmente de maneras que dañen, abusen, denigren, deshumanicen, o destruyan a un otro inocente; o en usar la autoridad y el poder sistémico para incentivar o permitir que otros lo hagan en lugar de uno. En síntesis, se trata de “saber mejor, pero hacer peor” (2007: 5).

Esa última cláusula —“saber mejor, pero hacer peor”— es una expresión rotunda de la libertad humana y constituye la clave dramática de *Breaking Bad*. Ahí emerge la tercera herramienta metodológica: un *close reading* [2] de la última temporada ceñido a cómo el relato produce determinadas emociones en el espectador y pone a prueba los límites de nuestra simpatía por su protagonista.

3. Marco teórico

Toda forma de narrativa dramática es intrínsecamente emocional en cuanto que está diseñada para representar y producir emociones tanto en los personajes como en la audiencia. Esta naturaleza del relato resulta especialmente aguda en su expresión audiovisual, puesto que “una vez que los espectadores se deciden a prestar atención a lo que sucede en la pantalla, se convierten inevitablemente en cautivos del efecto diegético” (Tan, 1994: 29), hasta el punto de que pueden no ser conscientes de

las reacciones afectivas que despliegan ante la pantalla. En este proceso de diseño de un dispositivo emocional, se enmarca la creación de los personajes, sus rasgos y sus conflictos, y de las estrategias que facilitan la simpatía e identificación de los espectadores con los personajes representados en la ficción.

3.1. La identificación emocional con el personaje televisivo

La teoría cognitivista —de forma diferente al psicoanálisis— emplea habitualmente el término “identificación” para explicar nuestra vinculación emocional con un personaje. Considera que los espectadores nos identificamos con tal o cual personaje cuando valoramos —y quizá, deseamos para nosotros— sus cualidades positivas, muchas veces heroicas en sentido clásico: su habilidad o destreza, su valentía, su ingenio, su donación de sí mismo a otros. Pero todas estas cualidades virtuosas conviven en los antihéroes con otras más oscuras. En este último caso, como argumentaremos en las próximas páginas, el propio relato despliega una serie de estrategias dramáticas y estéticas que amortiguan esos rasgos negativos a través de un conocimiento contextual más amplio del personaje, su biografía, sus relaciones y su conflicto dramático, así como de una serie de atributos positivos y suscitadores de simpatía. De este modo, el espectador reconoce en ese personaje antiheroico rasgos comunes de humanidad, esto es, emociones y vivencias que, pudiendo ser de signo positivo o no, fomentan la comprensión indulgente y el vínculo afectivo.

Precisamente por tratarse de una reflexión donde entra en juego la valoración ética, es necesario remarcar cómo el grado de identificación varía en función de estar delante de una persona o de un personaje, esto es, de moverse en el registro del mundo ordinario o en el del mundo posible propio de la ficción. Podemos inferir que, ante una realidad análoga, la identificación resulta más fácil de lograr en el ámbito de la ficción, porque no todos los sentimientos promovidos por un relato serían aceptables en el contexto de la vida real (Keen, 2006: 220; Vaage, 2013). Esta intuición de que el paradigma de interpretación es distinto ante sucesos de la vida real y sucesos representados en la ficción, también se ha demostrado empíricamente en el campo de la Psicología Moral. Es lo que Ranicke and Raney han llamado el “moral disengagement” (2017), un mecanismo cognitivo que empleamos los seres humanos para disculpar acciones inmorales, ya sean propias o de nuestros seres queridos, de modo que las reestructuramos para adecuarlas a un paradigma moral adecuado, excusándolas, por ejemplo. En el caso de las ficciones, argumentan Ranicke and Raney, este “moral disengagement” es imprescindible para poder seguir disfrutando de relatos que presentan protagonistas moralmente contradictorios, capaces de realizar acciones detestables.

Los relatos con protagonistas antiheroicos encuentran precisamente un espacio natural de exploración en este *gap* entre lo que resulta admisible refrendar —esto es, aquello con lo que podemos simpatizar— como personas y como espectadores y lo que traspasa los límites de nuestra tolerancia moral. En lo que supone una marca más de su sofisticación, los relatos seriales antiheroicos llaman la atención sobre sí mismos en la medida en la que el espectador se admira por su capacidad para vincularse emocionalmente —sentir simpatía— con personajes que, como Walter White, probablemente repudiaría en la vida real. ¿Cómo se articulan estas aparentes contradicciones, o qué mecanismos se activan en el espectador para hacerlas compatibles?

Para responder a esta pregunta puede servir de ayuda precisar una distinción terminológica previa, relevante en la aproximación cognitivista al cine (y la televisión), y que involucra los términos “simpatía” y “empatía”. *Grosso modo*, la simpatía se refiere a la capacidad de un individuo (espectador) de “sentir por otro” individuo (personaje), independientemente de lo que sienta este último. La empatía, en cambio, consiste en “compartir sus sentimientos [...], experimentar la misma emoción que él [persona/personaje] experimenta” (Neill, 1996: 175-6) [3]. En consecuencia,

atendiendo a esta distinción, lo más preciso para describir la relación de los espectadores con Walter White es el término *simpatía*, puesto que nuestras emociones no necesariamente se mimetizan con las del personaje, sino que pueden moverse en un espectro que va desde el temor por lo que pueda ocurrirle hasta el desprecio por sus sentimientos y acciones. Es lo que ocurre, por ejemplo, en un suceso de la quinta temporada que nos permite visualizar de manera nítida las diferencias entre *empatía* y *simpatía*: el asesinato de Drew Sharp, el niño de la tarántula (“Dead Freight”, 5.5.). Inicialmente compartimos con Walter sentimientos de horror y repulsión y, sin embargo, esa pretendida *empatía* se torna inexistente al ser testigos de su indiferencia posterior, cuando Jesse le escucha silbar despreocupadamente un capítulo después.

Esta elasticidad se entenderá mejor al examinar cómo los relatos de ficción audiovisual articulan los diversos niveles de *engagement* para generar un marco concreto —una estructura— de interpretación emocional. Murray Smith acuñó y desarrolló el concepto “estructura de *simpatía*” para desglosar la relación moral y emocional del espectador hacia un personaje. Esta estructura articula tres niveles de la actividad imaginativa que los espectadores desarrollan al enfrentarse a una ficción. El primer nivel —el más obvio, por automático y fenomenológico— es el de la *recognition*, es decir, el proceso mental por el que construimos un personaje. Más complejos son los otros dos niveles: el *alignment* —literalmente, “alineamiento”, entendido como compartir el punto de vista, la posición del personaje— y la *allegiance*: “lealtad” o complicidad del espectador.

El *alignment* es una propiedad del relato, que “describe el proceso por el que los espectadores son ubicados, con respecto a los personajes [especialmente, a los protagonistas], en una posición de acceso a sus acciones, lo que saben, y lo que sienten” (Smith, 1994: 41). Se trata, por tanto, de una “relación espacio-temporal” que nos posiciona como acompañantes del personaje en su entorno (habitualmente doméstico y profesional), con un grado controlado de “acceso subjetivo” a su intimidad psicológica y emocional. Este alineamiento guarda relación con el concepto narratológico de “focalización”, que consiste en “una restricción de ‘campo’, [...] una selección de la información” que se opone a la omnisciencia (Genette, 1998: 51).

La *allegiance*, en cambio, es una prerrogativa del espectador, que se hace cómplice del personaje solo en la medida en que aprueba su conducta desde una perspectiva ética: “La *allegiance* concierne a la evaluación moral e ideológica de los personajes por parte del espectador” (Smith, 1994: 41). Es decir, la *allegiance* funciona como traducción de la *simpatía* moral que estamos examinando desde el título de este artículo. Esta complicidad que define Smith, en consecuencia, depende del juicio moral, un juicio que también está influido por la emoción visceral que arranca el relato, no solo por un razonamiento puramente cognitivo y racional, como examinaremos en el siguiente subepígrafe. Del mismo modo, un conocimiento más amplio del contexto diegético —por ejemplo, el *backstory*—, facilitado por la naturaleza expandida del relato televisivo, permite modular dicho juicio moral. La *allegiance*, por tanto, para ser exitosa en el caso de los antihéroes exige que el espectador tenga la oportunidad de formar un sistema de valores morales *ad hoc* para el personaje, la situación, y el mundo ficcional en el que estos se desenvuelven. Es decir, que esta última no puede existir sin aquella. Lo que se da, por tanto, no es una suspensión o cancelación del criterio moral sino más bien en una reconfiguración de dicho juicio por motivos afectivos (relativos al personaje) y circunstanciales (relativos a la situación).

Cuando un personaje ejecuta acciones inmorales, nuestra *allegiance*/simpatía moral hacia él se resentirá. De esa tensión moral nace parte del atractivo dramático que las narrativas antiheroicas poseen. En este sentido, la propia naturaleza del relato serial juega a favor de la complicidad del antihéroe. Porque una de las características que define el relato serial antiheroico es que cuestiona, con una finalidad dramática, nuestra *allegiance* hacia el antihéroe como una estrategia que hace avanzar la

trama, generar suspense y renovar una y otra vez los conflictos dramáticos. Los autores han de reavivar cíclicamente la simpatía que los espectadores sienten hacia el antihéroe —a pesar de sus inmoralidades— para que los conflictos se multipliquen y la historia pueda dilatarse durante varias temporadas. Como profundiza Plantinga, “podríamos considerar la *allegiance* —nuestro aliarnos con, concentrarnos en, apoyar a un personaje— como una relación establecida sólo tras el apropiado desarrollo de la narrativa y del personaje” (2010: 41). Este énfasis en un suficiente despliegue narrativo y dramático es significativo, puesto que la serie de televisión goza de una oportunidad superior a las de otros formatos para desarrollar sus personajes, relaciones y tramas: la que nace de su extensa duración textual. Esta es, obviamente, la primera y más llamativa diferencia entre el relato televisivo y otros de menos duración, como el fílmico. Como señalan Blanchet y Vaage, la longitud del relato serial permite que los espectadores desarrollen un vínculo más intenso con los personajes, puesto que acrecientan la sensación de que los espectadores compartimos una historia con los personajes, tanto por la propia duración de la historia como porque nuestra propia vida progresa conforme avanzan las temporadas (2012: 28).

Una conclusión que se deriva de este hecho es que el *alignment* —la posición próxima del espectador con el personaje, compartiendo su perspectiva— termina habitualmente por generar *allegiance*. No tanto por una estricta razón de causa-efecto, sino más bien porque el conocimiento más amplio y profundo de la vida del personaje, su revelación multifacética y no sólo limitada a un rol criminal, así como el acompañamiento de la audiencia durante un período prolongado, logran generar una familiaridad entre espectador y protagonista que le permite a aquél desarrollar unos lazos afectivos capaces de superar la repulsa moral hacia las acciones de éste. Esta relación, que parece intuitivamente evidente, se confirma al examinar las series de televisión con protagonistas moralmente ambiguos o perversos: cuanto mayor sea el acceso a la vida íntima del personaje —a su mundo interior, a los fundamentos de su proyecto vital, a la comprensión de los motivos de su conducta y de sus conflictos—, mayor será la complicidad emocional del espectador con él. Aquí es cuando la metáfora de la amistad que Blanchett y Vaage han explicado como característica de los antihéroes televisivos adquiere su plenitud: el relato televisivo, expandido durante horas, nos permite una familiaridad —una amistad— con los personajes que impulsa la *allegiance* (2012: 28). Sin embargo, como veremos a continuación, la mera exposición temporal no genera, de suyo, simpatía moral hacia un personaje, más aún cuando este ejerce comportamientos discutibles. Por eso, todo relato televisivo cuenta con diversas herramientas para reforzar la *allegiance*.

3.2. Estrategias para reforzar la simpatía

Vaage detalla cómo la puesta en escena genera un contrapunto recurrente en *Breaking Bad*. El frenético suspense visual de Mr. White y Jesse en su faceta de traficantes contrasta con el tedioso ritmo de las escenas domésticas de Walter:

Largas secuencias tienen lugar en el contexto familiar, en las que Walter aparece como atrapado y en un estado pasivo. Estas secuencias están filmadas con cámara fija y no tienen música extradiegética; con frecuencia, fragmentos prolongados de sus conversaciones con Skyler solo están acompañados por el tic-tac de un reloj como único sonido que rompe los silencios incómodos. Estas secuencias a menudo son notablemente reposadas y dilatadas. Son lentas y habitualmente enfatizan la desilusión y el aprisionamiento (Vaage, 2016: 80)

El análisis visual de Vaage es relevante puesto que, como ha explicado Noël Carroll, el relato impone una cierta predeterminación sobre las valoraciones morales del espectador (1999: 30). El juicio ético que nos formamos como respuesta a una ficción audiovisual está en gran medida influido por respuestas emocionales y, en consecuencia, puede ser manipulado: “Tendemos a pensar en los juicios

morales como si fueran el fruto de una larga cadena de razonamientos. Sin embargo [...] los juicios morales generalmente son estimaciones rápidas, automáticas e intuitivas; en resumen, son emociones” (Carroll, 2010: 8) [4]. Tanto la descripción visual de Vaage como esta cita de Carroll evidencian la potencialidad del relato audiovisual para alterar las emociones morales que el espectador despliega ante un suceso narrado en un relato. Una muestra de esta manipulación de las respuestas emocionales se exhibe en la secuencia de los cronometrados asesinatos en “Gliding All Over” (5.8). Con un Walter White erigido en el villano más temible de la serie, una agradable música de aroma jazzístico complementa un montaje fulgurante que resta gravedad al asesinato de varios posibles testigos en la prisión. El ingenio de la trama junto a la lúdica puesta en escena nos genera una distancia (a)moral con los homicidios perpetrados.

La matanza carcelaria en “Gliding All Over” ilustra la influencia de la estética en la interpretación de los eventos relatados: la forma audiovisual contiene marcadores emocionales capaces de inclinar la balanza de la simpatía moral del espectador en una u otra dirección. La música enfática, la lírica del diálogo, la plástica de la realización que acompaña la luz, la composición y el movimiento, todos estos elementos extrínsecos a la trama crean un estado de ánimo (“mood”) en el espectador que predispone su criterio. Se genera así lo que Stadler denomina una “transferencia afectiva” (2017: 21): la que logran las ficciones audiovisuales precisamente por su potencia estilística para transmitir físicamente a los espectadores las experiencias afectivas de los personajes.

Sin embargo, estos usos de la forma, aun siendo significativos elementos de refuerzo, no pueden, por sí solos, tejer esa red de relaciones y tensiones entre los personajes y la audiencia. Existen diversos mecanismos dramáticos que generan esa actitud favorable, esa lealtad entre espectador y personaje antiheroico. *Breaking Bad* recoge las cuatro estrategias habituales de este tipo de relatos:

En primer lugar, se concede ventaja moral al protagonista antiheroico frente a otros personajes malvados gracias a la comparación que se establece entre el mal que uno y otros suscitan. Conforme avanza *Breaking Bad*, Walter White se impone a villanos feroces como Tuco Salamanca o Gus Fring. El relato predispone al espectador para que las acciones de Walter siempre se interpreten como “el mal menor”. Sin negar los defectos morales de Walter, es inevitable que, frente al resto de opciones morales dentro de este mundo ficcional, elijamos —o más bien, respondamos con— una lealtad emocional por el protagonista. Esto, como veremos en el epígrafe “Discusión”, concurrirá como una de las claves para disipar la simpatía por Walter en la quinta temporada.

La segunda estrategia de refuerzo de la simpatía moral hacia el protagonista antiheroico consiste en dotarle de un motivo moralmente noble y compartido por la experiencia del espectador: en muchos casos, se trata de su unidad familiar. La familia constituye una excusa, un motivo aparentemente justificable por la que llevar a cabo acciones radicales, extremas o éticamente cuestionables. Pero —además de un pretexto y una motivación dramática necesaria para sostener el relato—, la familia actúa como elemento de caracterización del protagonista. Aunque Walter no tardará en viciar el espacio doméstico con sus mentiras y secretos, la familia es presentada inicialmente como el entorno en el que relucen las mejores virtudes humanas del personaje: en esencia, las propias de un marido y un padre de familia que cuida de los suyos y atiende a sus necesidades afectivas y materiales. Este amor genuino por sus seres queridos —que, sin embargo, se verá amenazado por un orgullo y un amor propio creciente y a la postre desmesurado— acerca al personaje a una realidad cotidiana más próxima y atractiva para la audiencia.

En tercer lugar, está el remordimiento. Cuando un protagonista rebasa la línea de lo que estamos dispuestos a tolerar moralmente, es frecuente que los guionistas recurran a escenas en las que el personaje manifiesta una fuerte reacción de culpabilidad que lo re-humaniza ante nuestros ojos. En

Breaking Bad, la creciente degradación moral de Walter no es completamente lineal, sino que ofrece pasajes involutivos en los que, frente al autoengaño dominante, el personaje exhibe una conciencia que admite la maldad de sus acciones y, en consecuencia, aflora en él un sentimiento de culpa. Es lo que trasluce en su rabia ante la buena noticia de la remisión de su enfermedad (“Four Days Out”, 2.9.) o las reflexiones autoflagelantes de “The Fly” (3.10.). “La culpa aparece por la valoración de una situación emocionalmente provocadora como un fallo de comportamiento. Implica una evaluación negativa de una conducta específica y suele ir acompañada de sentimientos de tensión, arrepentimiento y remordimiento, así como de tendencias activas a confesar, disculparse, y deshacer las consecuencias de esa conducta” (Van Dijk et al, 2017: 617). En consecuencia, al asumir su parte de culpa, el protagonista de *Breaking Bad* logra atenuar el alcance de su transgresión, de modo que el espectador restablezca la dañada simpatía moral hacia el personaje.

La última estrategia para lograr simpatía con un protagonista moralmente problemático es la victimización. El padecimiento de la desgracia y la injusticia por parte del prójimo son fuentes naturales de simpatía, en la vida real y en la ficción audiovisual. Como argumenta Plantinga, “simpatizamos con personajes cuando percibimos que están en peligro y necesitan protección, cuando están sufriendo o afligidos por la pérdida, o cuando creemos que alguien ha sido tratado de forma injusta” (2010: 41). El piloto de *Breaking Bad* supone un ejemplo canónico de esta estrategia: durante la primera mitad de sus 58 minutos de duración, presenta y refuerza la imagen de Walter como una víctima de otros personajes y, también, del destino... hasta que decide “break bad” [5]. Como examinaremos a continuación, la “estructura de simpatía” desplegada en el piloto tiene a su favor, también, un rasgo específicamente televisivo ya mencionado: la familiaridad del relato expandido.

3.3. Una familiaridad comprensiva

Aunque los mecanismos para reforzar la simpatía recién descritos aparecen de forma recurrente, su presencia en la premisa de la serie —y más concretamente, en el episodio piloto— crea un “marco de interpretación” en el que el espectador es insertado y que en adelante modula su perspectiva moral. Toda evaluación de la conducta del protagonista será, por tanto, llevada a cabo a través de la misma lente, del mismo sistema mental en el que se forja su “estructura de simpatía”.

La alianza entre el antihéroe y el espectador encuentra una baza fundamental en la propia naturaleza del relato expandido: la extensión narrativa y el acompañamiento de los personajes durante un tiempo prolongado forjan una familiaridad que condiciona el criterio espectral en favor de aquellos, inclusive los antihéroes. Vaage afirma que esa familiaridad genera una parcialidad que puede llegar a cegar nuestro juicio moral (2014: 269). Esto no significa que la inmoralidad antiheroica no nos repugne, sino que la continuidad del relato reconstruye las vías para regresar a la simpatía moral.

Aun compartiendo la intuición de Vaage, entendemos que la metáfora de una “ceguera por familiaridad” puede inducir a equívoco. Más adecuado nos resulta hablar de una “familiaridad comprensiva”: como sucede en el seno de una familia, el relato expandido le permite al espectador conocer al protagonista con una profundidad tal que va más allá de su dimensión moral o su perfil social antiheroico. Como en una familia, la experiencia, el tiempo compartido, es una fuente generadora de lazos afectivos con el personaje, lazos que trascienden —pero no anulan— la consideración o el juicio moral en torno a sus actos ruines. La ficción serial expandida comparte este atributo específico de las relaciones familiares (y, por extensión, amistosas), que se diferencia de la tendencia reduccionista por naturaleza de las relaciones sociales y de la opinión pública, donde la complejidad de las personas suele ser reducida a roles unívocos. En el caso de *Breaking Bad*, el espectador establece un vínculo emocional con Walter White que va más allá de su condición de criminal colosal.

Se comprueba, en definitiva, que la continuidad del relato expandido permite amortiguar los efectos de un comportamiento inmoral o criminal al dotarlo de un marco más amplio de interpretación. Precisamente hemos visto antes cómo el relato recurre a cuatro estrategias como fuente de simpatía, tantas veces empleadas precisamente al término de escenas perturbadoras por la maldad del protagonista: valga como ejemplo una reveladora secuencia de “Full Measures” (3.13.) en la que Walter acuna a su hija Holly después de haber liquidado a dos matones en el episodio anterior y antes de ordenar el asesinato de Gale. Entre ambas escenas se nos presenta la dimensión piadosamente paternal del personaje, de modo que su faceta violenta se contrarresta con la ternura doméstica y, así, podemos continuar “en el bando” de Walt.

Sin embargo, como parte de su evolución narrativa y dramática, Walter White, como tantos otros antihéroes, eleva el grado de maldad conforme avanza el relato, abrazando poco a poco la “animalización” que Zimbardo detalla en su estudio. En esa progresión perversa, el marco de interpretación originario parece romperse o, al menos, ser sometido a tensiones que amenazan con desintegrarlo. La familiaridad, entonces, puede “alimentar el desprecio” (Turvey, 2018: n.p.), en lugar de facilitar un marco moral comprensivo. Si ese marco servía como modulador de nuestros juicios morales, *Breaking Bad* se propone llevar al límite nuestra voluntad de permanecer dentro de sus coordenadas de evaluación y ocasionalmente, incluso, nos saca de ellas de forma deliberada.

Para explicar nuestra *allegiance* con personajes en un estado avanzado de degeneración moral, Smith propone la noción de “partial allegiance”, según la cual, nuestra inclinación generalmente favorable por un personaje no implica la aprobación de todas sus actitudes y acciones (2011: 86). Vaage, en líneas generales, también se muestra de acuerdo con esta idea (2016: 6-7, 72-74): la *allegiance* de la audiencia puede sufrir un desgaste significativo, pero nunca llega a desaparecer del todo [6]. Por otro lado, las transgresiones más extremas —las que nos llevan a cuestionar los límites de nuestra lealtad— son compensadas a través del retorno a las facetas más humanas del personaje, o a los motivos circunstanciales que atenúan o justifican su conducta, dando lugar al fenómeno de la “cyclical re-allegiance” (García, 2016: 63-66). Esta dinámica de ida y vuelta manifiesta una de las características narrativas específicas del relato serial que lo hacen idóneo para la exploración de los límites de la simpatía: frente a la duración confinada de la narrativa cinematográfica, la serie puede debilitar la simpatía moral del espectador a través de transgresiones incrementalmente graves por parte de su protagonista porque, una vez cruzada la línea roja, el relato todavía tiene tiempo para reconstruir las estrategias atenuantes y de justificación que devolverán a la audiencia su fe en el personaje. Es lo que ocurre en la quinta temporada de *Breaking Bad*, que moverá a sus espectadores por todo el espectro de emociones morales en una peripecia de agónica tensión narrativa.

4. Discusión: los límites de la simpatía en *Breaking Bad*

Desbrozados los presupuestos teóricos del análisis y discutida la relación que *Breaking Bad* establece entre emoción, moralidad y recepción, la última parte de nuestro artículo se concentra en el análisis de la última temporada de la serie a la luz de la oscilante “estructura de simpatía” que establece con su protagonista. Como hemos escrito antes, el relato expandido permite hacer evolucionar la identificación del espectador con el protagonista: la transformación moral de Walter White es sutil, paulatina, no exenta de idas y venidas. Pero hay actos “imperdonables”, como los que analizaremos a continuación, que provocan que el espectador se cuestione gravemente —o, incluso, que pierda— su simpatía moral hacia el protagonista.

De acuerdo con la dinámica emocional que rige la serie, como es lógico, la conciencia moral es particularmente poderosa en su fase más temprana. Pero el remordimiento y la vergüenza de Walter van difuminándose de manera patente en la primera mitad de la última temporada (en adelante,

temporada 5-1), puesto que Walter se despoja progresivamente de las dos premisas correctivas sobre las que se funda la culpa: rectificar un mal y evitar que se repita (Lewis, 2010: 748). La quinta temporada, en este sentido, adopta una estructura en “V”, puesto que los ocho primeros capítulos (temporada 5-1) ahondan en su pérdida casi total de escrúpulos, mientras que los últimos ocho (temporada 5-2), en especial tras la catástrofe de “Ozymandias” (5.14.), acometen su redención moral con la consiguiente reconquista de la *allegiance* de la audiencia.

4.1. El descenso a la villanía

Durante las cuatro primeras temporadas de *Breaking Bad*, Walter White comete diversos actos moralmente censurables que van marcando su metamorfosis de padre de familia pusilánime en temible gánster. Sus acciones despreciables y su soberbia ascienden paulatina y lentamente, conforme a la lógica narrativa del relato serial. Así, al principio es fácil excusar su actuación en defensa propia que resulta en la muerte de Emilio en el primer episodio. La gravedad de sus crímenes se incrementa desde ese momento, aunque el relato mantiene como contrapeso moral algunas de las estrategias dramáticas que citábamos en el epígrafe 3.2. Por ejemplo, el espeluznante acto de dejar morir a Jane (“Phoenix”, 2.12.) cuenta, en el esquema moral del relato, con dos atenuantes: Walter no es un sujeto activo, sino pasivo (deniega el auxilio) y el efecto ulterior de esa decisión es liberar a Jesse de las garras de la droga. Algo similar podría argumentarse ante el asesinato de Gale (3.13.): no es Walter quien aprieta el gatillo y, por trágico que resulte, su muerte es la única forma de proteger a Jesse y a sí mismo. Pero, incluso en dos de los momentos en los que Walter sí se mancha las manos de sangre, la ecuación moral tiende a absolverle: en uno de los casos, atropella y dispara a los dos despiadados sicarios de Gus Fring que, por un lado, acababan de asesinar a un niño y, por otro, iban a acribillar a Jesse (“Half Measures”, 3.12.). Y, en el otro caso, hace volar por los aires a Gus Fring, que hasta ese momento era el villano absoluto de la serie, alguien que pretendía acabar no solo con Walter, sino con toda su familia (“Face Off”, 4.13.).

Este breve recuento es necesario para emplazar tanto la situación narrativa como los contrapesos morales que operan al inicio de la quinta temporada. Es en sus primeros episodios donde el relato despoja al protagonista de las estrategias dramáticas promotoras de simpatía que antes hemos señalado. Así, en primer lugar, en el episodio 5.1., con Gus Fring eliminado, Walter White carece de un villano que lo convierta en “moralmente preferible” o que le permita jugar la baza de la defensa propia. El bálsamo de la familia como “blanqueador” moral —la segunda de las estrategias— también queda anulado, como evidencia el temor y sufrimiento que Walter inflige a Skyler, hasta el punto de convertir su relación en una de abuso doméstico. Esto explica que el personaje encarnado por Anna Gunn intente suicidarse en la piscina (“Fifty-One”, 5.4.), como forma de escapar del infierno en el que se ha convertido su hogar.

La tercera estrategia —las muestras de remordimiento— también había estado presente de manera periódica durante las cuatro temporadas anteriores; no en vano, el último colapso emocional de Walter tiene lugar en “Salud” (4.10.), cuando llora ante su hijo y le pide perdón. Por el contrario, en la temporada 5-1, el único rastro de remordimiento puede encontrarse justo después del impulsivo asesinato de Mike (“Say my Name”, 5.7.), con una reacción luctuosa que, sin embargo, no tiene consecuencias de conciencia para Walter —quien, además, lo negará de manera reiterada ante Jesse—. Más resonancia para la estructura de simpatía tiene el asesinato de Drew Sharp, como se apuntaba en el epígrafe 3.1. Después de la tragedia, Walter retuerce la realidad para encajarla en su red de autojustificaciones y (auto)engaños, con los que bloquea cualquier signo de mala conciencia. Su ausencia de reparos morales adquiere tintes pérfidos cuando argumenta: “Si piensas que hay un infierno [...] seguro que los dos iremos allí, ¿vale? Pero yo no me voy a derrumbar hasta que llegue” (5.7).

Por último, el descenso a la villanía y la quiebra de nuestra simpatía moral con el personaje se completa con el viraje de la última de las estrategias citadas: la victimización. Durante la temporada 5-1, Walter está más lejos que nunca de ser percibido como una víctima. Al contrario, es más bien un perpetrador. No hay rastro del cáncer, que está en remisión. Su figura jamás sufre amenazas de violencia física, como había ocurrido en todas las temporadas previas; en contraste, en el 5.8. orquesta la aniquilación de ocho secuaces de Mike que están en prisión. Y su soberbia y orgullo aparecen continuamente en sus interacciones con el resto de personajes que conocen su faceta criminal, hasta el punto de hacer que sus enemigos se arrodillen ante él pronunciando su nombre (5.7.). A todo esto hay que sumar un hecho cardinal: su arrolladora victoria “profesional”. A la altura del 5.8., Walter no tiene ya competencia en el tráfico local, y él mismo reconoce que no está “en el negocio de la droga” sino “en el negocio del imperio”. No es casualidad que, mediada la temporada 5-2, la simpatía del espectador se decante más del lado de Skyler, Jesse o Hank [7] que del propio Walter, presa de esa *luciferización* del “saber mejor, pero hacer peor” (Zimbardo, 2007: 5). En cierto modo, este segmento de la serie simula ser una prueba, un experimento acerca de los límites de la *allegiance*. Así, la temporada 5-1 de *Breaking Bad* lleva a cabo su test más exigente de la *allegiance* de la audiencia, para enfocar la temporada 5-2 —y la redentora *finale*— hacia un acto de redención, que reaviva la lealtad moral del espectador e intensifica su satisfacción emocional, como detallaremos a continuación.

4.2. El retorno de la simpatía

La temporada 5-2 aborda, por fin, las preguntas más ansiadas por el público: ¿qué ocurrirá cuando Hank se entere de la identidad de su cuñado? ¿Cómo reaccionará Walter Jr.? ¿Hacia dónde se dirigirá la lealtad de Skyler? ¿Anticipaba el *flash-forward* de “Live Free or Die” (5.1.) la derrota de Walter o, por el contrario, terminará victorioso? Todas esas preguntas tienen su correspondiente influencia en la *structure of sympathy* del relato.

En sintonía con la dinámica de toda la serie, los cambios de Walter en el último tramo de su tragedia no son súbitos sino progresivos, admiten regresiones y dudas puntuales. Pero, en conjunto, sí se puede afirmar que, durante la temporada 5-2, Walter es rehumanizado como personaje a través de las cuatro estrategias dramáticas mencionadas más arriba.

En primer lugar, emerge un antagonista perverso —la Hermandad Aria— que reubica a Walter como deseable frente al sadismo de la banda de Jack Welker y Todd, capaz hasta de asesinar a sangre fría a Andrea, en una de las escenas más devastadoras escritas por el equipo de Vince Gilligan. Así mismo, la importancia de la unidad familiar como fuerza motriz de las acciones de Walter llega, incluso, a contar con la complicidad de Skyler durante seis capítulos, hasta la indefendible muerte de Hank (5.14.). El apoyo de Skyler es muy relevante, puesto que en la temporada 5-1 había sido uno de los elementos dramáticos que, ante los abusos psicológicos de Walter, más había contribuido a alimentar nuestra antipatía hacia el protagonista. Esto implica que durante este último tramo reaparecen ciertos códigos morales básicos (la familia como frontera para realizar el mal: no se puede “eliminar” a Hank) y —aunque, a regañadientes— regresa el sentimiento de culpa ligado a los destinos de los más allegados (con la muerte de Hank, con el “secuestro” de Holly).

De hecho, la tercera estrategia —el remordimiento, el escrúpulo moral— se presenta, sobre todo, en los dos últimos capítulos de la serie, tras el seísmo dramático de “Ozymandias”. Aunque ahondaremos en ello un poco más abajo, podemos anticipar que se aprecia un deseo de expiación de la culpa, manifestado en los últimos intentos de Walter por reparar los daños causados, asegurándose de que Walt Jr. recibirá su “herencia”, liberando a Jesse de su cautiverio, y confesando su culpa frente a la principal mártir de su orgullo: Skyler (“Felina”, 5.16.).

Por último, en la recuperación de la simpatía moral por Walter, hay que mencionar su regreso al estatus de víctima: el cáncer reaparece, evidenciando su deterioro físico, a la postre terminal. En varias ocasiones le vemos extenuado o impotente por culpa de la enfermedad. Y, a diferencia de la facilidad con la que movía los hilos criminales en la temporada 5-1, ahora ya no cocina, está retirado, alejado del orgullo del “negocio del imperio”. Sin embargo, no puede escapar. Son otros —Hank y Gómez, Jesse Pinkman, la ley, los traficantes neonazis— quienes le persiguen, como esa losa del pasado de la que no se podía escapar en el *film noir*. Solo en los últimos dos capítulos de la serie, cuando la hecatombe ya resulta inevitable, Walter intenta restaurar el orden quebrado, apostando por la verdadera redención. Su muerte, como analizaremos, supone el pasaporte a la definitiva restitución de nuestra simpatía moral.

4.3. Camino de redención

Las ficciones seriadas se exponen al riesgo del juicio —necesariamente precipitado— que se hace sobre ellas antes de que lleguen a su clausura definitiva. Pero la resolución del drama es, precisamente, lo que le dota de una lectura categórica, entregando al espectador la clave de lectura que le permita desentrañar, también, las implicaciones morales del relato. Evidentemente, las series de televisión ofrecen resoluciones intermedias o provisionales conforme terminan sus temporadas, pero no es hasta la *serie finale* cuando se puede juzgar el sentido completo del texto. Como escribe Creeber: “Los finales son importantes porque permiten al drama hacer una declaración final, recoger los hilos sueltos, ofrecer una cierta clausura y quizás incluso sugerir una conclusión moral” (2015: 33).

Para ganarse el aprecio de la crítica y el público, esos desenlaces están obligados a procurar la satisfacción emocional de la audiencia, que sólo es posible si, como argumenta O’Sullivan siguiendo a Aristóteles, logra un equilibrio entre lo inevitable y la sorpresa (2017: 204 y ss). Esa plenitud, a su vez, sólo es alcanzable mediante la intercesión de un protagonista cuyo viaje interior culmine en una experiencia agradable o de la que el espectador colija un resultado instructivo. En el caso de *Breaking Bad*, la resolución redime al protagonista, restituye la simpatía moral de la audiencia para con él, y así estabiliza de forma definitiva esa “estructura de simpatía” hasta ahora oscilante.

Breaking Bad lleva a cabo este proceso formulando una lectura congruente con la doctrina, propia de la tradición intelectual judeo-cristiana [8] y de la Filosofía Moral, en torno al perdón y la redención.

En los dos capítulos finales, Walter se atiene a los requisitos que el filósofo Griswold refiere para un perdón efectivo: reconocer la responsabilidad por el mal cometido, expresar arrepentimiento por el daño causado, comprometerse a cambiar, mostrar comprensión del sufrimiento de la víctima y construir una narración veraz del cambio acometido (Griswold, 2007: 48–51; 149–150). De forma reveladora, la tensión interna de Walter le lleva a buscar el perdón de su hijo. Al encontrar su desprecio absoluto (“¿Por qué no te mueres ya de una vez? ¡Muérete!”), le escupe Flynn en “Granite State”, 5.15.), contemplamos, entonces, a un Walter más derruido que nunca, hasta el punto de que da el paso que jamás antes habría contemplado: telefonar a la policía para entregarse. Parece aceptar, por tanto, todas las consecuencias de su culpa, y tomar plena responsabilidad por sus acciones, no solo judicialmente, sino también con la humillación social que ello conlleva. Y aquí es donde, por última vez, el patológico orgullo de Heisenberg acude al rescate de Mr. White: en un movimiento narrativo circular, Grey Matter actúa, de nuevo, como catalizador para una última operación, alimentada por una *hubris* herida. Pero no solo.

Porque la *series finale* también nos revela a un protagonista en busca de un perdón canónico: “El deseo de aliviar la carga de la culpa —escribe Griswold— es seguramente el motivo más común y urgente para pedir perdón” (2007: 52). En su afán por “arreglar las cosas”, Mr. Lambert —ese nuevo alias que

simboliza el fracaso tanto de Mr. White como de Heisenberg— regresa a Albuquerque con un plan de acción que mezcla justificaciones derivadas de la culpa con otras derivadas de su fatuidad, de ahí lo peculiar —lo radicalmente humano, por contradictorio— de su petición de perdón.

Así, antes de morir contemplando, con una sonrisa, el laboratorio donde su “obra de arte” —la metanfetamina azul— seguía produciéndose, el fugitivo Walter White acude a despedirse de Skyler y sus hijos, aceptando su maldad, su orgullo desmedido, su Heisenberg: “Lo hice por mí. Me gustaba. Era bueno haciéndolo y de verdad... me sentía vivo”, admite con una mezcla de orgullo y tristeza. La frase —sin renunciar a una admisión de su yo criminal— contiene las características que Griswold (2007: 56) atribuye a la disculpa genuina. Walter ha examinado su conciencia durante meses y asume su responsabilidad, pues ya no se excusa en la familia; reconoce la maldad de sus actos, porque intenta enmendar el paradero de Hank y Gómez; cambia de actitud y repudia sus acciones, ya que asume el ego descomunal como motor de su proceder; y se compromete a no repetir la ofensa, puesto que ha vuelto para despedirse y, por tanto, desaparecerá de sus vidas para siempre.

Esta sincera petición de perdón, además, se antoja imprescindible para restituir completamente nuestra *allegiance*, al permitirle, en palabras de Mahon y Mahon, “recuperar el terreno moral perdido” (2017). Junto a esa escena y sin negar la complejidad moral de esa última conversación con Skyler y las caricias a Holly —Walter admite su egoísmo y la condena por sus yerros, al mismo tiempo que solicita indulgencia a quienes más daño ha hecho—, el cierre de la trama tras liberar a Jesse y liquidar a los nazis supone un perverso *happy end*, acorde con la simpatía moral que demanda al espectador. Walter paga por sus pecados, no solo con la pérdida de la familia que pretendía salvar, sino con su propia inmolación. Para cerrar el círculo de la culpa, Walter aún asume una última factura por sus crímenes: la de su propia vida.

El destino del protagonista dota así de sentido al conjunto del relato: gracias a los actos expiatorios de Walter White, recobramos la *allegiance* original que se forjó, primero, a través de una serie de justificaciones; se puso a prueba, después, repetidamente, en un ejercicio de ensayo-error moral; y que fue completamente subvertida en los compases más climáticos de la serie (temporada 5-1). En cierto modo, cabe argumentar que el sacrificio del protagonista se hizo obligatorio a partir de ese momento en el que las estrategias de simpatía se hacían del todo insuficientes para sostener la lealtad del espectador.

5. Conclusión

Las ficciones audiovisuales generan relaciones de naturaleza emocional con sus audiencias. En particular, a través de los personajes, se crean vínculos psicológicos y emotivos, generalmente agrupados bajo el concepto de “identificación”. Esta conexión provoca y fomenta en el espectador un deseo de éxito para los esfuerzos del protagonista frente a los conflictos del relato y, al mismo tiempo, demanda una evaluación de su conducta desde un punto de vista ético. Es decir, el espectador no sólo valora si las acciones del personaje sirven a sus fines dramáticos, sino también la pertinencia y adecuación de esas acciones con un sistema de valores implícitamente compartido. Se entiende, por tanto, que la identificación pivota en mayor o menor medida sobre las cualidades positivas del personaje en cuestión.

Sin embargo, existen narrativas con protagonistas antiheroicos ante las cuales cabe preguntarse cómo operan estos mecanismos. Especialmente en la narrativa serial televisiva de las últimas dos décadas, el antihéroe y la premisa moral ambigua han sido fuentes prolíficas de los dramas de calidad. Para abordar los procesos de adhesión del espectador a un protagonista inmoral, los estudios cognitivos y la psicología moral proporcionan las herramientas necesarias. Por una parte, la simpatía —inclinación

emocional positiva— hacia un personaje de ficción no debe ser confundida con la empatía, que demanda una experiencia compartida de las mismas emociones. Por otro lado, la diferencia entre los diversos “levels of engagement” revela que la lealtad audiencia-personaje viene precedida por un conocimiento dilatado del relato, que permite una comprensión especial de su personalidad y situación. Así, en este artículo proponemos el concepto de simpatía moral, entendido como una síntesis de familiaridad y modulación de la perspectiva ética, como mecanismo central del proceso de identificación con protagonistas antiheroicos.

Para hacer posible esa simpatía moral, los relatos audiovisuales recurren no sólo a las potencialidades de su lenguaje estético, sino también y especialmente a estrategias dramáticas y narrativas: la comparación con el mal mayor; la motivación noble —el amor, habitualmente materializado en la unidad familiar—; la expresión de culpa y remordimiento; y la acumulación de circunstancias victimizadoras. Estas herramientas dramáticas sirven el propósito de crear una lealtad en la audiencia, gracias a una mejor comprensión de los motivos y el contexto que justifican o explican las acciones reprobables del protagonista, y a pesar de la repulsa moral que esas nos puedan causar.

La serie *Breaking Bad* sirve como caso de estudio privilegiado de estos mecanismos, empleándolos en su máxima potencialidad a través de una exploración de los límites de la simpatía de la audiencia. Aunque el conocimiento de los motivos nobles, circunstancias atenuantes, dudas de conciencia y ventajas comparativas de Walter White consigan modular nuestro juicio moral sobre sus actos más reprobables, el relato se atreve a rebasar los límites de nuestra tolerancia y crea así una estructura oscilante de simpatía entre audiencia y personaje. Finalmente, en su última doble temporada, la serie despoja a su protagonista de toda justificación, pero lo hace con el fin de redimir a un antihéroe que fue demasiado lejos en su descenso por el camino del mal.

Después de haber logrado durante más de cincuenta episodios que el espectador acompañe lealmente a Walter White en su degeneración, *Breaking Bad* se dota a sí misma de un sentido redentor con el relato de un trayecto de retorno. El final no difumina la línea del bien y el mal, sino que, al contrario, ilustra las causas y los efectos de cruzar esa frontera, y propone, contra Zimbardo, que el viaje de regreso desde la maldad también es posible.

- Investigación financiada. Este artículo es producto del proyecto de investigación CSO2014-51872-R: “Estrategias de innovación teórica en el análisis de la narración audiovisual serial audiovisual”. Es un proyecto del Programa estatal de I+D+I Orientada a los Retos de la Sociedad. Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2014 (Ministerio de Economía y Competitividad). ([enlace](#))

Notas

[1] A.W. Eaton (2012: 84), empleando el término “rogue hero”, ofrece una subdivisión que se puede aplicar fácilmente a los personajes de la televisión: el admirable diablo (Klaus en *The Vampire Diaries*), el criminal glorificado (Tony Soprano, Gus Fring), el asesino simpático (Dexter Morgan en *Dexter*), el agradable delincuente sexual (Hank Moody en *Californication*), el sádico comprensivo (Tommy Gavin en *Rescue Me*, Jack Bauer en *24*) o la persona mezquina atractiva (Enoch Thompson en *Boardwalk Empire*, el Capitán Flint en *Black Sails*).

[2] Herrnstein Smith califica el *close reading* como “un análisis técnicamente informado y altamente detallado de un texto, habitualmente en relación con una cuestión de interés más amplia” (2016: 58).

[3] La discusión académica en torno a las diferencias entre simpatía y empatía dista de estar cerrada, por lo que resulta prometedora la propuesta conciliatoria de Robert Sinnerbrink. En un intento por avanzar en la dualidad estática entre simpatía y empatía que todavía prevalece en la teoría fílmica contemporánea, Sinnerbrink apuesta por una sutura conceptual, fluida, que denomina “cinempatía”: “Una expresión cinemática de la sinergia entre armonización afectiva, interacción emocional y evaluación moral, que captura de forma más comprehensiva el potencial ético de la experiencia cinematográfica” (Sinnerbrink, 2016: n.p.). Se trata de un “movimiento dinámico entre los polos de empatía y simpatía, que se desplaza fluidamente entre imaginaciones centrales y periféricas, permitiendo así a los espectadores tanto la interacción emocional como la evaluación ética de personajes de ficción dentro de un mundo cinemático plausible” (Sinnerbrink, 2016: n.p.).

[4] En su reciente libro, Carl Plantinga discute implícitamente esta aseveración de Carroll, apuntando a una evaluación en dos tiempos: “El hecho de que el cine provoque emociones morales no implica que la experiencia total de una película no incorpore también una cognición más deliberada” (2018: n.p.). Consideramos que esta afirmación no contradice nuestro razonamiento, puesto que en ningún momento pretendemos que la evaluación de las emociones morales por parte del espectador resulte automática e incuestionable. Al contrario, son elementos que se van sumando para establecer una *structure of sympathy* donde, por supuesto, también opera el segundo estadio de valoración moral que describe Plantinga.

[5] Un *slang* del suroeste americano que podría traducirse como “abandonar las normas sociales y la moral establecida, sin tener en cuenta las consecuencias”.

[6] El hecho de que desaparezca nuestra simpatía moral por un personaje no implica, necesariamente, nuestra pérdida de interés y el consiguiente abandono de la historia. Hay otros elementos que entran en juego para sostener el interés, bien sean características textuales (suspense, ansiedad narrativa), extratextuales (éxito social del relato, campañas de marketing) o de recepción (concluir un relato para optimizar el tiempo invertido en él). Además, como se aprecia en nuestra argumentación, compartimos con autores como Turvey o Eaton la idea de que la contradictoria y, en ocasiones, repelente complejidad moral de un personaje constituye de suyo un elemento de fascinación y disfrute estético.

[7] En este artículo, por limitación de espacio, solo podemos estudiar la *ethics of engagement* y la evolución de la estructura de simpatía con el protagonista de la serie. Sin embargo, la riqueza narrativa y moral de *Breaking Bad* alienta estudios similares para muchos de los personajes secundarios. Posiblemente, el caso más llamativo sea el de Skyler, dado el giro de 180 grados que, de forma más aguda en la quinta temporada, el relato provoca en su “estructura de simpatía” (puede leerse un análisis parcial de este asunto en Donnelly, 2014: 147-50).

[8] En lugar de, como hacemos en el texto, proponer una lectura del perdón desde la Filosofía Moral, se podría también analizar el perdón de Walter White desde una perspectiva cristiana. Los presupuestos religiosos son, lógicamente, muy similares a los esgrimidos por la filosofía desde Joseph Butler a Charles Griswold. No en vano, Walter White recorre los cinco pasos que, de acuerdo con el catolicismo, hacen efectivo el sacramento del perdón: examen de conciencia, dolor de los pecados, propósito de enmienda, decir las faltas al confesor y cumplir la penitencia.

6. Bibliografía

Bernardelli, A. (2016): “Criminal Ethics. The Anti-Hero's Transformations in TV Series”. *Between* 6.11 (2016). DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/2039-6597/2120>.

- Blanchet, R., & Vaage, M. B. (2012): “Don, Peggy, and Other Fictional Friends? Engaging with Characters in Television Series”. *Projections: The Journal for Movies and Mind* 6.2, pp. 18–41.
- Buonanno, M. (ed.) (2017). *Television Antiheroines: Women Behaving Badly in Crime and Prison Drama*. Chicago & Bristol: Chicago University Press & Intellect.
- Carroll, N. (1999): “Film, Emotion, and Genre”, en *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion* (Eds. C. R. Plantinga & G. M. Smith). Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 21–47.
- Carroll, N. (2004): “Sympathy for the Devil”, en *The Sopranos and Philosophy: I Kill Therefore I Am* (Eds. R. Greene & P. Vernezze). Chicago: Open Court, pp. 121–36.
- Carroll, N. (2010): “Movies, the Moral Emotions, and Sympathy”. *Midwest Studies in Philosophy* 34.1, pp. 1–19.
- Creeber, G. (2015): “Killing us softly: Investigating the aesthetics, philosophy and influence of Nordic Noir television”. *The Journal of Popular Television* 3.1., pp. 21-35.
- Donnelly, A. M. (2014): *Renegade Hero or Faux Rogue: The Secret Traditionalism of Television Bad Boys*. Jefferson: McFarland.
- Eaton, A. W. (2012): “Robust Immoralism”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70.3., pp. 281–92.
- Eden, A., Daalmans, S. & Johnson, B. K. (2017): “Morality Predicts Enjoyment But Not Appreciation of Morally Ambiguous Characters”. *Media Psychology*, 20.3, pp. 349-73, DOI: <https://doi.org/10.1080/15213269.2016.1182030>.
- Fitch III, J. (2016): “Archetypes on Screen: Odysseus, St. Paul, Christ and the American Cinematic Hero and Anti-Hero”. *Journal of Religion & Film*, 9.1., pp. 1-15.
<http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol9/iss1/1> (fecha de consulta: 24 de abril de 2018).
- Frye, N. (2006): *Educated Imagination and Other Writings on Critical Theory, 1933–1962*. Toronto: University of Toronto Press.
- García, A. N. (2016): “Moral Emotions, Antiheroes and the Limits of Allegiance”, en *Emotions in Contemporary TV Series* (Eds. A. N. García), Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 52-70.
- Genette, G. (1998): *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- Griswold, Ch. (2007): *Forgiveness: a Philosophical Exploration*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hagelin, S., & Silverman, G. (2017): “The female antihero and police power in FX’s *Justified*”. *Feminist Media Studies* 17.5, pp. 851-65.
- Janicke, S. H., & Raney, A. A. (2017): “Modeling the Antihero Narrative Enjoyment Process”. *Psychology of Popular Media Culture*. Advance online publication. DOI: <http://dx.doi.org/10.1037/ppm0000152>
- Keen, S. (2006): “A Theory of Narrative Empathy”. *Narrative* 14.3, pp. 207–36.

- Lewis, M. (2010): “Self-Conscious Emotions: Embarrassment, Pride, Shame, and Guilt”, en *Handbook of Emotions* (Eds. M. Lewis, J. M. Haviland-Jones & L. Feldman Barrett). New York: The Guilford Press, pp. 742-56.
- Lotz, A. D. (2014): *Cable Guys: Television and Masculinities in the 21st Century*. New York: NYU Press.
- Lury, K. (2016): “Introduction: situating television studies”. *Screen* 57.2, pp. 119-23.
- Mahon, J. E., & Mahon, J. (2017): “Recovering Lost Moral Ground: Can Walt Make Amends?”, en *Philosophy and Breaking Bad* (Eds. K. S. Decker, D. R. Koepsell & R. Arp). Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 143-60.
- Martin, B. (2013): *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. New York: The Penguin Press.
- Mittell, J. (2006): "Narrative complexity in contemporary American television." *The Velvet Light Trap* 58.1, pp. 29-40.
- Neill, A. (1996): “Empathy and (Film) Fiction”, en *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Eds. N. Carroll & D. Bordwell). Madison: University of Wisconsin Press, pp. 175–94.
- Nelson, R. (2007): *State of Play: Contemporary ‘High-End’ TV Drama*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- O’Sullivan, S. (2017): “The Inevitable, the Surprise, and Serial Television”, en *Media of Serial Narrative* (Ed. F. Kelleter). Columbus: The Ohio State University Press, pp. 204-21.
- Plantinga, C. (2010): “‘I Followed the Rules, and they all Loved You More’: Moral Judgment and Attitudes Toward Fictional Characters in Film”. *Midwest Studies in Philosophy* 34.1., pp. 34–51.
- Plantinga, C. (2018): *Screen Stories: Emotion and the Ethics of Engagement*. Oxford University Press, 2018.
- Sinnerbrink, R. (2016): “Cinempathy: Phenomenology, Cognitivism, and Moving Images”. *Contemporary Aesthetics Special Volume 5*, n.p.
<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/journal.php> (fecha de consulta: 24-04-2018)
- Smith, B. H. (2016): “What Was “Close Reading”? A Century of Method in Literary Studies”, *Minnesota Review*, 87, pp. 57-75.
- Smith, M. (1994): "Altered states: character and emotional response in the cinema". *Cinema Journal*, 33.4, pp. 34-56.
- Smith, M. (2011): “Just What is it That Makes Tony Soprano such an Appealing, Attractive Murderer?”, en *Ethics at the Cinema* (Eds. Ward E. Jones & Samantha Vice). Oxford: Oxford University Press, pp. 66–90.
- Stadler, J. (2017): “The Empath and the Psychopath: Ethics, Imagination, and Intercorporeality in Bryan Fuller's *Hannibal*”. *Film-Philosophy* 21.3., pp. 410-27.
- Tan, E. S. (1995): “Film-induced affect as a witness emotion”. *Poetics* 23.1-2, pp. 7-32.

Turvey, M. (2018) “‘Familiarity Breeds Contempt’: Why Repeat Exposure Does Not Necessarily Turn TV Characters into Friends”, en *Screening Characters* (Eds. J. Riis & A. Taylor). New York: Routledge (en prensa).

Vaage, M. B. (2013): “Fictional Reliefs and Reality Checks”. *Screen* 54.2., pp. 218–37.

Vaage, M. B. (2014): “Blinded by Familiarity: Partiality, Morality and Engagement in Television Series”, en *Cognitive Media Theory* (Eds. T. Nannicelli & P. Taberham). New York: Routledge, pp. 268–84.

Vaage, M. B. (2016): *The Antihero in American Television*. New York: Routledge.

van Dijk, W. W., van Dillen, L. F., Rotteveel, M. & Seip, E. C. (2017): “Looking into the crystal ball of our emotional lives: emotion regulation and the overestimation of future guilt and shame”. *Cognition and Emotion*, 31:3, pp. 616-24, DOI: <https://doi.org/10.1080/02699931.2015.1129313>.

Zimbardo, P. (2007). *The Lucifer Effect: Understanding how Good People Turn Evil*. London: Rider.

Otras fuentes: series y capítulos citados

Breaking Bad (AMC, 2007-13)

House of Cards (Netflix, 2013-)

Hannibal (NBC, 2013-15)

Wolf Creek (Stan, 2016-)

The Vampire Diaries (CW, 2009-17)

Dexter (Showtime, 2006-13)

Californication (Showtime, 2007-14)

Rescue Me (FX, 2004-11)

24 (Fox, 2001-2010)

Boardwalk Empire (HBO, 2010-14)

Black Sails (Starz, 2014-17)

“Pilot” (1.1.)

“Four Days Out” (2.9.)

“Phoenix” (2.12.)

“The Fly” (3.10.)

“Half Measures” (3.12.)

“Full Measures” (3.13.)

“Salud” (4.10.)

“Face Off” (4.13.)

“Live Free or Die” (5.1.)

“Fifty-One” (5.4.)

“Dead Freight” (5.5.)

“Say my Name” (5.7.)

“Gliding All Over” (5.8.)

“Ozymandias” (5.14.)

“Granite State” (5.15)

“Felina” (5.16.)

Artículos relacionados

Echart, P. & García, A.N. (2014): “Round the decay of that colossal wreck: Pride and Guilt in *Breaking Bad*”, en *The Methods of Breaking Bad: Essays on Narrative, Character, and Ethics* (Eds.: J. Blevins & D. Wood). Jefferson: McFarland Pub, pp. 78-93.

Logan, Elliott (2016). *Breaking Bad and Dignity: Unity and Fragmentation in the Serial Television Drama*. Basingstoke, Palgrave.

Mittell, J. (2015): “Lengthy Interactions with Hideous Men: Walter White and the Serial Poetics of Television Anti-Heroes”, en *Storytelling in the Media Convergence Age. Exploring Screen Narratives* (Ed. R. Pearson & A. N. Smith). London: Palgrave Macmillan, pp. 74-92.

Moody-Adams, M. (2010): “Reply to Griswold. Forgiveness: a philosophical exploration”. *Philosophia* 38.3 (2010): 429-437.

Pierson, D. P. (ed.) (2013): *Breaking bad: Critical essays on the contexts, politics, style, and reception of the television series*. Lanham: Lexington Books.

Raney, A.A. (2004): “Expanding Disposition Theory: Reconsidering Character Liking, Moral Evaluations, and Enjoyment”. *Communication Theory* 14.4, pp. 348-369.

Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

A Nahum García Martínez, P Castrillo Maortua, P Echart Orús (2019): “La simpatía moral y el “efecto Lucifer”. Mal y redención en *Breaking Bad*”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, pp. 383 a 402.

<http://www.revistalatinacs.org/074paper/1336/19es.html>

DOI: [10.4185/RLCS-2019-1336](https://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1336)

- En el interior de un texto:

A Nahum García Martínez, P Castrillo Maortua, P Echart Orús (2019: 383 a 402) ...

o

...A Nahum García Martínez et al, 2019 (383 a 402) ...

Artículo recibido el 18 de mayo. Aceptado el 24 de enero.

Publicado el 31 de enero de 2019