



La representación mediática de la paternidad en tres relatos audiovisuales contemporáneos de éxito: los casos de *Breaking Bad*, *Mad Men* y *Homeland*

Mariona Visa Barbosa¹; Francisco Cabezuelo Lorenzo² y Teresa Piñeiro-Otero³

Recibido: 16 de marzo de 2019 / Aceptado: 27 de mayo de 2019

Resumen. Este trabajo analiza en profundidad las representaciones de padres de la ficción televisiva contemporánea, con especial atención a aquellas que –aún respondiendo a un estereotipo clásico– muestran una mayor complejidad en su construcción. Se han seleccionado tres representaciones de padres habituales en la ficción audiovisual: el padre proveedor, el ausente y el colega. Se trata de analizar sus características en el caso concreto de tres series estadounidenses que alcanzaron una gran repercusión global en los últimos años como son *Mad Men* (AMC, 2007-2015); *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) y *Homeland* (Showtime, 2011-hoy). Las tres series analizadas cuentan con un protagonista masculino de gran trascendencia, que va a marcar tanto el relato de la serie como de la relación que se establecen entre los restantes personajes. El trabajo pretende describir la representación de la paternidad en estas tres series contemporáneas inscritas en la llamada tendencia audiovisual de la “Quality TV”.

Palabras clave: Ficción audiovisual; Series; *Quality TV*; representaciones; paternidad.

[en] Media representation of fatherhood typologies in three successful contemporary tv series. Case studies focused on *Breaking Bad*, *Mad Men* and *Homeland*

Abstract. This work analyzes the representations of parents of contemporary TV series, with special attention to those that –even in response to a classic stereotype– show a greater complexity in its construction. Three parents’ representations of audiovisual fiction have been selected: the provider father, the absentee and the buddy. This article tries to develop an analysis of their parental characteristics in the case of three American series that reached a great global impact in recent years. Those are *Mad Men* (AMC, 2007-2015); *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) and *Homeland* (Showtime 2011-today). The three series analyzed have all a male protagonist of great importance, which will mark both the story of the series and the relationship that are established between the remaining characters. This article aims to describe the representation of fatherhood in these three contemporary series inscribed in the so-called audiovisual trend of “Quality TV”.

Keywords: Audiovisual fiction; TV Series; Quality TV; representations; fatherhood.

¹ Departamento de Filología Catalana y Comunicación
Universitat de Lleida
marionavisa@filcat.udl.cat
ORCID: orcid.org/0000-0002-9261-264X

² Departamento de Periodismo y Comunicación Global
Universidad Complutense de Madrid
fcabezuelo@ucm.es
ORCID: orcid.org/0000-0002-9380-3552

³ Departamento de Sociología y Ciencias de la Comunicación
Facultad de Ciencias de la Comunicación.
teresa.pineiro@udc.es
ORCID: orcid.org/0000-0001-6414-2700

Sumario. 1. Introducción. 2. Contexto y marco teórico: las representaciones paternas en la ficción televisiva. 3. Materiales y metodología. 4. Donald Draper y la figura del padre ausente en *Mad Men*. 5. Mr White, el padre *provider* en *Breaking Bad*. 6. *Homeland* o la compleja construcción de la paternidad. 7. Conclusiones. 8. Referencias.

Cómo citar: Visa Barbosa, M.; Cabezuelo Lorenzo, F. y Piñeiro Otero, T. (2019). La representación mediática de la paternidad en tres relatos audiovisuales contemporáneos de éxito: los casos de *Breaking Bad*, *Mad Men* y *Homeland*. *Revista Comunicación y género*, 2 (1) 2019, 1-13.

1. Introducción

En la última década, las series de ficción audiovisual han despuntado como el producto cultural con más éxito entre las audiencias y también el que goza de un mayor número de producciones. Las series televisivas han tenido éxito comercial desde los primeros estrenos y ya en los años cincuenta del siglo XX, producciones televisivas como *I love Lucy* (CBS, 1951-1957) demostraron su capacidad de atracción de públicos y su seguimiento por grandes audiencias. Pero ha sido desde finales de los años 80, con títulos como *Canción triste de Hill Street* (NBC; 1981-1987) o *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) cuando las series televisivas aumentaron su producción de forma exponencial, junto a su calidad y el seguimiento por parte de un público cada vez más fiel. El mayor número de canales que se añadieron a la producción de series durante estos años, así como las plataformas de vídeo a demanda surgidas en la última década gracias a la digitalización han contribuido no sólo a aumentar el número de títulos disponibles sino también a cambiar su forma de distribución y difusión y a propiciar nuevas narrativas dirigidas a públicos más específicos.

En este contexto, la llamada tercera edad de oro de la ficción televisiva, inaugurada según numerosos críticos en el año 1999 con la serie *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), abrió la veda a la proliferación de historias de gran calidad que muestran a los protagonistas de forma poliédrica y realista viviendo historias que ya no tienen la voluntad general de entretener a un público heterogéneo reunido en el sofá familiar. Las historias pueden ser más transgresoras y sus protagonistas ya no se definen entre buenos o malos con una división simplista.

A pesar de la mayor pluralidad en la representación de los personajes, todavía siguen habiendo colectivos minorizados en la televisión contemporánea, como los inmigrantes (Ramos, 2014) y la gente de la tercera edad (López y Navarro, 2015). Por su parte, las madres, también han sido poco representadas en las obras culturales y se ha incidido en una imagen totalmente positiva, idealizada y sin sombras de lo que significa ser madre (Visa y Crespo, 2015).

En la actualidad afortunadamente cada vez se encuentran ejemplos de personajes con matices y que añaden nuevos imaginarios más allá de la representación de la familia tradicional, como es el caso de *Transparent* (Amazon, 2014-), *Louie* (FX, 2010-2015), *Catastrophe* (Channel 4, 2015) o series escandinavas como *Bron/Broen* (SVT 1, 2011-2014) o *Forbrydelsen* (DR1, 2007-2012).

2. Contexto y marco teórico: las representaciones paternas en la ficción televisiva

En la conocida como “Quality TV” (McCabe y Akass, 2007; Nelson, 2007), la ficción televisiva aúna aquellos temas, mitos y representaciones convencionales con un nuevo

imaginario (Tous, 2009). Nunca como antes la representaciones de héroe y villano estuvieron tan próximas, llegando a desdibujarse los límites marcados por los arquetipos clásicos (Hernández-Santolalla, 2011; Crisóstomo, 2013). Así han podido surgir obras protagonizadas por personajes que actúan habitualmente o en ocasiones de forma reproducible como *Dexter* (Showtime 2006-2013), *Mad Men* (AMC, 2007-2015), *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) o *Homeland* (Showtime, 2011-hoy), pero que tienen a su vez partes amables con las que el espectador puede fácilmente identificarse. Cómo afrontan la paternidad es uno de los factores que, en ocasiones, contribuye a humanizar a los malvados o a mostrar de forma más íntima a los héroes (y antihéroes) de estas series.

Uno de los estereotipos más habituales en la cultura occidental respecto a la paternidad, que ha sido representado en numerosas ficciones televisivas es la del padre “breadwinner”, proveedor económico de la familia, que trabaja para el sustento de su prole. Es un arquetipo presente desde las antiguas sociedades pero modificado y amplificado a partir de la Revolución Industrial, en la cual muchos padres se vieron forzados a trabajar fuera de casa. Como afirma el psicoanalista italiano Luigi Zoja (2001, p. 272) el siglo XX ha consolidado esta figura, y es común que un padre sienta que su principal responsabilidad es la de ser el sustento económico de la familia.

Por otro lado, ligado a la pérdida de valores en la sociedad actual y a la progresiva pérdida de autoridad de las instituciones (Lipovetsky, 2004) surgen ejemplos de la llamada “buddy parenthood” o “sister-motherhood” (Feasey, 2012; Crisóstomo, 2016), en los que las relaciones paternofiliales se establecen de igual a igual. Encontramos en la última década numerosas ficciones en las que la relación de los padres y madres con sus hijos se da en términos de amistad como *Las chicas Gilmore* (The CW, 200-2007), *Homeland* (Showtime, 2011-), o *The good wife*. (NBC, 2009-2016). Del mismo modo, el estudio de Zurian-Hernández, Martínez-Ávila y Gómez Prada (2015) nos muestra también que la ficción en la televisión generalista norteamericana cada vez está más abierta a “la representación de nuevas masculinidades”.

3. Materiales y metodología

El presente trabajo ha tenido por objeto profundizar en las representaciones de padres de la ficción televisiva contemporánea, con especial atención a aquellas que –aún respondiendo a un estereotipo clásico– muestran una mayor complejidad en su construcción.

Para acotar este objeto de estudio se han seleccionado tres representaciones de padres habituales en la ficción audiovisual: el padre proveedor, el ausente y el colega para desarrollar un análisis de sus características en el marco de tres series estadounidenses que alcanzaron una gran repercusión global en los últimos años: *Mad Men* (AMC, 2007-2015); *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) y *Homeland* (Showtime 2011-hoy). Tres series que tienen en común el contar con un protagonista masculino de gran trascendencia, que va a marcar tanto el relato de la serie como de la relación que se establecen entre los restantes personajes (en el caso de *Homeland* durante las tres temporadas de la serie). Dichos protagonistas van a desarrollar un marcado rol paternal e –incluso– como sucede en el caso de Don Draper en *Mad Men* va a estar afectados por éste.

A partir del análisis de las todas las temporadas de *Mad Men* (siete temporadas), *Breaking Bad* (cinco temporadas) y las tres primeras de *Homeland* (serie que conti-

núa en emisión) nos proponemos analizar la relación de los personajes principales con su paternidad. Veremos como se utiliza dramáticamente y qué situaciones y actitudes son mayoritariamente representadas con el fin de establecer si estas ficciones innovadoras en el ámbito temático y formal han mostrado a su vez roles paternos más poliédricos y alejados de los dictados clásicos o si por el contrario se siguen reproduciendo estereotipos tradicionales.

4. Donald Draper y la figura del padre ausente en *Mad Men*

En el caso de *Mad Men*, estamos ante una recreación histórica que sin embargo nos presenta casi por contraste las ideas mismas sobre masculinidad que otras series del pasado, pero, “haciendo que al visualizarlas con los ojos en el hoy, hagan pensar más si cabe en la transformación de dicha masculinidad y cómo ha dejado de ser la norma hegemónica” (Zurian-Hernández (2011: 48).

En el caso de *Mad Men* resulta más que obvio que hay un único y gran protagonista, entendido como el único personaje principal del drama o historia contada en el guión. Se trata del personaje de Donald Draper, papel interpretado por el actor Jon Hamm. Según el guión ideado por Matthew Weiner, el personaje de Donald Draper nació en el año 1926, con el nombre de Richard Whitman, aunque siempre fue llamado con el diminutivo de Dick. De este modo Richard ‘Dick’ Whitman, conforme a la trama de la serie, que vamos descubriendo en las primeras temporadas, era el hijo ilegítimo de una prostituta que murió durante el parto. Nada más nacer, Dick es entregado por otra prostituta a su padre biológico. Así, el pequeño vivió con su padre Archie Whitman y su madrastra, Abigail Whitman hasta la edad de los 10 años, momento en el que su padre, que además era un borracho, fue pateado en la cara por un caballo y murió. Su madrastra luego se marcharía para vivir con otro hombre, a quien Dick conocería como el nombre de “Tío Mack”, y con quien su madrastra tuvo un nuevo hijo al que llamó Adam. Dick sufre mucho en su infancia. Su madrastra siempre le hacía comentarios acerca de él como hijo de una prostituta. Tan pronto como puede valerse por sí mismo, Dick Whitman, escapa de esa vida y termina enrolándose en el Ejército. Esta carencia de referentes paternos marcará la personalidad de nuestro protagonista. Donald Draper no sabe lo que es ser padre porque nunca ha tenido un padre, no tiene una figura de referencia.

Al principio de la serie, durante las tres primeras temporadas, Donald está casado con Betty, a la que es infiel con numerosas mujeres a lo largo de su matrimonio. En total tienen tres hijos (una niña y dos varones). Sin embargo, la relación con todos ellos no es fácil. Es especialmente conflictiva con su hija, que es la mayor de la prole. Pero la felicidad del matrimonio de Don y Betty dura poco. Se separan y pronto comienza la guerra de los Drapers por el dinero y la custodia de los niños. En un primer momento, él le asegura que ella no recibirá un centavo en el divorcio que sigue y que tiene la intención de buscar la custodia exclusiva de los niños. Sin embargo, Don reflexiona y al final opta por una separación pactada y con custodia compartida.

En las temporadas finales su esposa será su ex secretaria, la actriz Megan Calvet, que se convierte en la señora Megan Draper. En uno de sus viajes de trabajo, Don pide a Megan que es su secretaria que la acompañe para ayudarle con sus hijos que lo van a acompañar en ese viaje. Don no se maneja bien con todos los pequeños. Sin embargo, a lo largo de varios incidentes que surgen durante el viaje, Don descubre la paciencia y buen hacer de Megan con los niños. Esa misma noche, lejos de Nueva York, él le pide

a ella matrimonio. Curiosamente, Megan se lleva muy bien con los hijos de Don, que la aceptan desde el principio. La diferencia de edad entre Don y Megan sin embargo la convierte en una chica casi más cercana a sus hijos que a él, lo que en ocasiones genera conflictos en la nueva pareja. Se podría decir que Don busca en Megan una figura que sirva sea capaz de dar el cariño familiar y protector que él no es capaz de darles a sus pequeños. Don busca en Megan a alguien que le sustituya a él mismo al frente de tus tareas familiares. Así, vemos escenas en las que Megan cuida de los pequeños como si fueran sus propios hijos, con más cuidado y mimo casi que el propio Don.

A pesar de que Don encuentra una figura que le sustituya al frente de sus cargas familiares, nunca le vemos totalmente satisfecho. En muy pocas ocasiones podemos ver a Don sonriendo, feliz o satisfecho. No parece feliz con su vida perfecta en una gran piso en Manhattan con una bellísima y joven mujer y sus hijos. Por el contrario, vemos a un personaje amargado, violento, tosco, alcoholizado, fumador empedernido, y propenso al mal humor. La alta calidad de vida, en lo material, que disfruta Donald Draper parece venirse abajo cuando se para a pensar sobre su propia vida personal, interior y espiritual.

Aunque profesionalmente Draper goza de estabilidad, su vida personal es un caos. Don es siempre infiel a su mujer, casi de manera patológica. Don es propenso acostarse con todas las mujeres que pasan por su vida. Don Draper se caracteriza por ser un ser un hombre muy narcisista, mujeriego, bebedor y un tanto misántropo. Otra característica que lo define es su nihilismo.

Draper es el mejor ejemplo de un hombre hecho a sí mismo y que ha comenzado su carrera y su vida desde casi la nada, desde unos orígenes muy humildes. Es lo que literalmente algunos podrían considerar el ejemplo por antonomasia del éxito y el logro del sueño americano. Sin embargo, al mismo tiempo, los gestos de masculinidad exitosa y convencional se suceden sin descanso en la figura de Draper. Él es el hombre al que todos quieren parecerse en la oficina.

El propio protagonista se criado sin la figura ni referente del padre. Y, paradójicamente, el abandona también en muchas ocasiones, sobre todo en las primeras temporadas, esa responsabilidad antes sus hijos. Se puede afirmar por tanto que la ausencia del padre es doble.

Al inicio de la serie, Draper sólo cuenta con dos hijos: una hija (Sally) y un hijo (Bobby), pero durante la serie, tiene otro hijo varón más: Eugene. En las primeras temporadas los hijos son pequeños, pero al final de la serie, la hija mayor ya está cursando formación superior y viviendo en una residencia de estudiantes fuera de casa. A lo largo de la serie se ve la evolución de Don como padre. En las dos últimas temporadas finalmente empieza a ejercer de padre, tras varios años de abandono de sus funciones como cabeza de familia. Hay un punto de inflexión en el episodio titulado “El diluvio” (6x05, min. 39min56seg). “Nunca fui un hombre que desease tener hijos. Pero el día en el que nacen llega ese bebé y te muestras orgulloso, eufórico y repartes puros. Pero no sientes nada. Sobre todo si tu infancia fue difícil. Quieres amarlos pero no puedes. Además, al fingir ese sentimiento te preguntas si tu padre tuvo el mismo problema. Y de pronto un día los ves hacer algo y sientes de verdad lo que habías fingido y parece que te va a explotar el corazón”, le confiesa Don Draper a su segunda esposa.

El en capítulo y escena final de la sexta temporada (13x06), se produce otro de los grandes momentos de la serie que tiene además una gran carga emotiva ligada a la paternidad. Donald Draper se confiesa ante sus hijos que desconocen su pasado y

su financia. Don y sus tres pequeños (Sally, Bobby y Eugene) viajen en coche hasta un barrio de las afueras en unos suburbios pobres, desestructurados, en los que población con menos recursos habita. Frente a una casa casi hundida, un antiguo prostíbulo, Don se detiene con sus tres hijos. “Este lugar es peligroso”, le dice Bobby a su padre. En ese momento, Draper baja a los tres del coche y, agarrados de la mano, les dice que él se crió allí. “Yo crecí en esta casa”, afirma para sorpresa de su prole. Por primera vez en años, el padre se sincera con los hijos y muestra sus orígenes. Así, a lo largo de la serie vemos como Don Draper evoluciona en su rol como padre.

Teniendo en cuenta los valores tradicionales de la figura del padre en las sociedades occidentales contemporáneas hay algunas características comunes. El padre es creador, educador, protector, fiel, con capacidad de liderazgo, autoridad, madurez y capacidad para el diálogo.

Como creador, Draper tiene una habilidad especial para la destrucción y acaba con toda relación personal y profesional, tanto con el trabajo como con la familia. Su vida es una auténtica huida hacia adelante y un caos. Como educador, solo a partir de la penúltima y sexta temporada toma conciencia de su rol de padre educador. No hay ninguna escena en la que se le vea educando a sus hijos o haciendo los deberes con ellos, por ejemplo. Sin embargo sí le gusta disfrutar de momentos de ocio con ellos: compras, fiestas, viajes, vacaciones o llevarlos al cine.

A lo largo de toda la serie su alto estatus económico lo convierte en un padre “pagafacturas” o “provider”. Facilita dinero a sus hijos para el consumo y el ocio. Criado en la pobreza actúa como si todo se pudiera arreglar con dinero, cuando precisamente sus hijos no tienen carencias materiales, sino afectivas. Uno de sus problemas como varón y como padre es la infidelidad hacia sus parejas. Está incapacitado para la vida en pareja. Es infiel por naturaleza. Resulta insano contar el número parejas y relaciones de Don en la serie. La infidelidad es una de sus características por antonomasia. Cuenta con varios matrimonios a sus espaldas y todos terminaron mal.

Respecto a la autoridad y al liderazgo, cuenta con poder económico pero le falta autoridad moral sobre sus hijos, especialmente sobre Sally, que le descubre su doble vida amorosa y falta de fidelidad. En la serie presenciamos constantes escenas de permanente negación de la autoridad familiar y de rebeldía por parte de los hijos. Draper sólo es capaz de dirigir con éxito a sus equipos de trabajo y lograr éxitos profesionales, no sin caer a veces en la amenaza, la trampa, la presión excesiva e incluso la violencia.

Es importante también la cuestión de la madurez del personaje. Solo al final de la serie parece que nuevos tiempos de paz llegan a su vida. Durante toda la serie parece vivir una adolescencia constante buscando desesperadamente algo que ni el mismo conoce. Falta un sentido en su vida. No sabe lo que quiere, ni lo que persigue ni a dónde se dirige. El pasado parece torturarlo y no supera determinados traumas de la infancia. Don sufre una soledad infinita. No tiene confidentes, no se sincera nunca con nadie. Es incapaz de mostrar sus sentimientos. Sólo al final de la serie muestra sus orígenes humildes a su familia y a su entorno laboral.

5. Mr White, el padre *provider* en *Breaking Bad*

En *Breaking Bad* (AMC, 2008–2013), dirigida por Vince Gilligan, el protagonista es Walter White, un profesor de química con dificultades para llegar a fin de mes, que

en el primer capítulo es diagnosticado de un cáncer de pulmón inoperable. Entonces, con la intención de dejar a su familia (su mujer, un hijo adolescente con parálisis cerebral leve y otro que viene en camino), en una posición económica digna decide aprovechar sus conocimientos de química para fabricar y posteriormente vender metanfetamina.

En el capítulo “Seven Thirty-Seven” (2x01), cuando recibe el primer fajo de billetes por parte de un traficante, hace cuentas del gasto económico que su familia necesitará durante los próximos años para llegar a la conclusión que “737.000 dólares es lo que necesito”, ni más ni menos. De todas maneras, con la progresión de los capítulos llega un momento en el que decide seguir en el negocio de la droga, no por necesidad económica sino por el ansia de poder. Como un Macbeth contemporáneo, su ascensión como capo de la droga supone la debacle moral de su personaje (Balló y Pérez, 1995: 215), que será incluso obligado a matar para seguir reinando.

Vemos por tanto como el rol inicial del personaje, el motor que le lleva a introducirse en el mundo de la droga es el del proveer para su familia. Walter White justifica sus acciones a través de desempeñar el papel del padre cazador-recolector que se responsabiliza del sustento económico pero veremos como omite otros aspectos como la enseñanza de valores o su presencia en momentos importantes, como por ejemplo el nacimiento de su segunda hija.

Esta decisión conllevará su paulatina transformación en un temible capo de la droga a los que todos conocerán con el sobrenombre de Heisenberg, y le alejara cada vez más del núcleo familiar que en un principio tenía la intención de proteger. Su presencia en el entorno doméstico será cada vez más escasa a medida que avanzan las temporadas, que se centran cada vez más en su desarrollo individual.

En la serie *Dexter* (Showtime, 2006-2013) encontrábamos un precedente de un protagonista con un rol similar, ya que en ella el protagonista era un asesino en serie al que también veíamos compaginar su actividad con una vida formal, sobre todo desde que se queda viudo al final de la cuarta temporada. Dexter tampoco se encargaba directamente de realizar las tareas de cuidado de su hijo, pero a menudo se mostraba cómo debía pedir horas extras a su canguro, o incluso quedarse con él, momentos que dotaban de realismo a su personaje. En *Breaking Bad*, en cambio, no se aprecia prácticamente ninguna escena en la que Walter White deba compaginar y conciliar su vida de capo de la droga con la vida familiar y las labores domésticas. Según los tres niveles de implicación de los padres con los hijos definidos por Michael E. Lamb (1987): interacción, accesibilidad y responsabilidad, Walter White tiene poca interacción, escasa accesibilidad y no demuestra ninguna responsabilidad más allá del soporte económico.

Sólo hay un punto de inflexión en el que Walter debe tomar la decisión de conciliar con su vida personal y familiar. Es en la tercera temporada, cuando viendo las consecuencias cada vez más nocivas para su entorno que toman sus actos, quiere dejar el negocio de la droga y manifiesta querer pasar más tiempo con su familia. Se enfrenta entonces al magnate Gus Fring, bajo las órdenes del cual produce la droga, y le presenta su renuncia a seguir en el negocio. Pero finalmente aceptará seguir después del discurso en el que Gus, con intención de manipularlo, dice: “*Un hombre provee. Incluso cuando no es apreciado o respetado, ni amado. Simplemente lo sobrelleva y lo hace porque es un hombre*”. (“Más”, 3x05). Es entonces cuando decide irse de casa, para no poner a los suyos en peligro: Su papel de proveedor le llevará pues a ser un padre ausente, teniendo vía libre para vivir su aventura heroica.

Así, el cáncer y la familia aparecen definidos al principio de la serie como excusas narrativas para justificar la actuación del héroe, pero después no tienen repercusión en el desarrollo de la acción. En *Breaking bad* observamos una forma de narrar las responsabilidades de la paternidad y la conciliación de las esferas personal, familiar y profesional con una visión totalmente patriarcal de la familia. Se posiciona así lejos de discursos más afines con la representación poliédrica de los personajes y en consonancia con las nuevas tendencias sociales que han aparecido en los últimos años como el caso de *Louie* (FX, 2010-2015), un padre divorciado que compagina su actividad profesional con el cuidado de sus dos hijas o *Rockefeller Plaza* (NBC, 2006-2013), en la que, como señala Pérez (2014) muchos de los *gags* son resultado de la torpeza de la protagonista a la hora de conciliar las dos áreas de su caótica vida diaria.

En *Breaking Bad* el nacimiento de la segunda hija de Walter a finales de la segunda temporada se utiliza tan sólo como excusa para disponer de escenas del padre con ella en brazos, que matizan su doble personalidad, como cuando aparece jugando con ella después de ordenar matar a 10 personas en la cárcel (“Gliding Over All”, 5x08). A finales de la segunda temporada, Walter enseña a su hija recién nacida la fortuna que está amasando a partir de elaborar droga: “*Quieres ver algo?. Quieres ver lo que papá hizo por ti? Papi hizo esto.*” (“Phoenix”, 2x12). Esta escena de confesión sin consecuencias es también muy similar a otra en que Dexter susurraba a su hijo “*Papa mata gente*” (“Living the dream” 4x01), aunque en ésta última no se justificaba la acción por motivos de responsabilidad paternal.

Por lo que respecta a su relación con su hijo Walt Jr, ésta es engañosa y poco clara: Walt Jr prefiere hacerse llamar Flynn y en una ocasión Walt llega a dirigirse a él por el nombre de Jessie, su compañero en la producción de metanfetamina (“Bug”, 4x09). Es en la tercera temporada, cuando su padre está ausente y él cree que es el débil en la relación con su madre, que quiere volver a ser llamado Walt Jr (“Caballo sin nombre”, 3x02). La relación entre ambos es prácticamente inexistente, desconociendo el hijo todo lo referido a la doble vida de su padre. Walter no le proporciona apoyo emocional en ningún momento, que sustituye por regalos materiales (el coche que le regala por su aniversario), y tampoco establece un diálogo con él sobre temas que podrían preocupar al adolescente. Es su tío Hank quien habla con él cuando Skyler les hace creer que toma marihuana; y en la última temporada, hace de padre durante meses de los dos hijos de Walt, cuando su casa deja de ser un lugar seguro. Así, al no aportarle Walter ninguna interpretación de la realidad ni ninguna enseñanza de valores, inadvertidamente lo que le está mostrando a su hijo es que lo más importante es proveer abundantemente a los tuyos (Martínez Lucena, 2014).

Finalmente, cuando en la última temporada, el cáncer avanza de forma irreversible, Walter consigue asegurar el sustento económico de su familia. Un sustento que no llega del dinero de la droga, que acaba en otras manos, sino a través de una riqueza que podría haberle pertenecido: obliga a sus antiguos socios de la industria química, ricos empresarios, a entregar dinero a su familia. La serie se clausura por tanto con Walter cumpliendo su papel de proveedor.

6. *Homeland* o la compleja construcción de la paternidad

Homeland (2011-) es una producción televisiva de Howard Gordon y Alex Gansa para la cadena estadounidense Showtime. Basada en la serie israelí Hatufin (Channel

2, 2009-2012) *Homeland* presenta las convulsas relaciones entre Estados Unidos y el Otro islámico así como el trauma post-11S.

En las primeras tres temporadas de la serie estas relaciones están encarnadas por Nicholas Brody, un sargento del cuerpo de marines que retorna a casa tras ocho años desaparecido —e incluso dado por muerto— en territorio iraquí. Ensalzado como héroe por la maquinaria propagandística estadounidense Brody enseguida suscita la desconfianza de la agente de la CIA Carrie Mathison quien ve en éste al marine ingresado en Al Qaeda sobre el que le advirtió uno de sus informantes.

La compleja caracterización de ambos personajes —Brody y Mathison— y de las relaciones que establecen constituyen un marco de excepción para la deconstrucción de conceptos como patria, héroe, villano, aliado, seguridad o terrorismo a partir de la disyuntiva constante entre realidad y apariencia (De Felipe y Gómez, 2011; Grandío, 2011; Crisóstomo, 2013).

Homeland, como sucede con la ficción televisiva estadounidense post-11S, presenta a un enemigo cercano —física y afectivamente— que redundando en la idea del riesgo constante y que va a tener su reflejo en la vida familiar de los personajes (Hernández-Santaolalla, 2011; Trapero, 2012; Crisóstomo, 2013).

En esta línea Nicholas Brody supone un ejemplo límite de la pérdida del maniqueísmo de los personajes de ficción al aunar dos roles aparentemente antitéticos: marine estadounidense y terrorista (Crisóstomo, 2013). Una duplicidad de roles en los que detenta un papel esencial su familia que debe amoldar su estructura y funcionamiento a la llegada del “íntimo extraño” (Piñeiro-Otero, 2016). En esta adaptación, siguiendo a Rodríguez Serrano (2014), Nicholas Brody personifica una de las disyuntivas de la cultura occidental contemporánea: “qué significa ser padre”.

El retorno del héroe está marcado por la extrañeza de sus relaciones familiares. Durante su prolongada ausencia, su esposa (Jessica Brody) ha asumido el rol de cabeza de familia y un amigo de ambos —Mike Faber— se ha erigido como padre simbólico de sus hijos.

Nicholas debe transformar el rol de padre ausente e incluso sobreponerse a la imagen paternal que Jessica ha construido para sus hijos; con la que ha alimentado el recuerdo de su hija Dana y ha suscitado la imaginación de Chris. A su vuelta Brody se encuentra a una hija que pretende recuperar el tiempo perdido y a un hijo distante que lo ve como un extraño que ha desplazado a su padre “en funciones”.

Al igual que sucede con otras producciones televisivas Nicholas establece la relación paterno-filial más estrecha con su hija. Un vínculo en el que se pondrán en juego otras cuestiones, más allá del afecto, que redundarán en la complejidad de su construcción como padre. Por un lado Dana es la única de sus hijos que tiene un recuerdo de cómo era su padre antes de Iraq, cuestión que motivará su devoción y que recordará a Brody su identidad pasada; por otro, su irrupción en la vida de su hija adolescente hace que la joven lo vea como un igual, un aliado en las continuas pugnas con su madre, más que como una autoridad parental.

De este modo para Dana, Nicholas pasa de ser un padre ausente o un recuerdo de padre a un padre colega (un “buddy parenthood”, Crisóstomo, 2015). Rol que se refuerza cuando éste asume la mediación entre la rebeldía de Dana y las normas con las que su madre pretende sostener la frágil estructura familiar. Nicholas es el único que trata a Dana como si fuese una adulta como demuestra cuando delega en ella el cuidado de su madre “Creo que las cosas se van a poner algo salvajes pronto. Tu

madre te va a necesitar cuando yo no esté por aquí. Prométeme que cuidarás de ella” (“The vest” 1x11).

La empatía que siente hacia su padre lleva a Dana a escudriñar su intimidad, a sumergirse en su complejidad y –posteriormente– a caer con éste. Es la única que sabe qué sucede en el garaje y que intuye la trascendencia de sus relaciones con el Islam (“Marine One” 1x12). Pero también constituye el punto débil de su padre, una flaqueza que será aprovechada por Carrie en el proceso de caza y captura del desertor (“The Choice” 2x12).

Por su parte en la primera temporada de la serie asistimos a diversos momentos que atestiguan esta relación de extrañeza con su hijo: en el primer capítulo (“Pilot” 1x1) Chris no sabe si debe tutear o tratar de usted al individuo que le presentan como padre; posteriormente (“Grace” 1x2 o “Semper I” 1x4) asistirá sorprendido a sus reacciones violentas lo que hará que se refugie en los brazos de su madre o de Mike, quién sigue asumiendo un papel paternal con el niño (como por ejemplo cuando lo acompaña a su competición de karate en “Blind Spot” 1x5).

La figura de Nicholas Brody bascula entre dos posiciones paternas que reflejan la fragilidad de esta estructura familiar, oculta tras la imagen pública de la familia modelo americana.

Poco a poco el relato va adentrándose en la complejidad de este modelo paternal que adquiere una nueva dimensión cuando se presenta a Issa (“Crossfire” 1x9), hijo del terrorista islámico Abu Nazir uno de los principales objetivos de la CIA.

Si bien al inicio de su cautiverio Brody es objeto de diversas torturas, que dejan marcas indelebles en su cuerpo, poco a poco va integrándose en la vida familiar de Nazir hasta el punto de convertirse en el mentor de su hijo más pequeño. El punto culmen de esta relación llegará con la muerte del pequeño, durante el bombardeo estadounidense a su escuela. Un luctuoso suceso que llevará a Brody a tomar consciencia de su papel de padre simbólico de Issa y a prepararse para su venganza sobre “el alma inmortal” del pequeño (“Crossfire” 1x9). De hecho el nombre de Issa acompañará a Brody en su día a día, ya en territorio estadounidense, en sus pesadillas nocturnas así como en sus encuentros con Nazir para recordarle el por qué de su lucha.

Estos dos roles de padre–el biológico y el simbólico– entran en conflicto antes incluso del retorno del “héroe”. Brody regresa a casa e intenta integrarse en la vida de sus hijos mientras prepara el atentado con el que vengará la muerte de Issa. En esta meta minará el bienestar de sus propios hijos quienes sufrirán la consecuencias de sus acciones (Temporada 3).

No obstante Nicholas Brody es padre sobre todas las cosas (Crisóstomo, 2013). Si el dolor por la muerte de Issa le lleva a traicionar una patria que juró defender, la llamada que recibe de Dana en el bunker de seguridad y la promesa que le hace de regresar a casa (“The vest” 1x11) le lleva a cesar su plan aún cuando ha sido su principal motivación desde que volvió a casa y cuenta con un escenario propicio.

Como le recordará posteriormente Carrie es el amor por Dana quién llevará a Brody a cejar en su compromiso con el Otro. “Escuchaste la voz de Dana y cambió tu mente, ¿no? Te pidió que volvieses a casa y lo hiciste ¿Por qué? Tal vez porque... Tal vez porque de pronto comprendiste que matarte y arruinar la vida de Dana no traería a Isa de vuelta. Tal vez porque sabías cuánto amabas a tus propios hijos. Tal vez porque estabas harto de la muerte” (“Q&A” 2x5).

En este momento Brody da un vuelco a sus prioridades para asumir el compromiso con sus propios hijos. Se produce entonces la agnórisis del héroe (Cuadrado, 2013) en

tanto toma consciencia del “amor por su hija y decide retornar al hogar, en su sentido más amplio, dejando atrás la deuda adquirida con Issa” (Piñeiro-Otero, 2016).

Esta vuelta atrás, no obstante, no supondrá su redención. Al contrario, la pérdida de su *status* de héroe llevará pareja una censura social a la que también arrastra a su familia y que afectará de forma más virulenta a Dana –como hija y colega. Asimismo la renuncia de Brody a su paternidad simbólica conllevará su caída como padre y la vuelta de Faber a este papel.

7. Conclusiones

Las nuevas formas de la televisión nos permiten conocer los retratos de los nuevos modelos de familia y de paternidad/maternidad propios del siglo XX. En el caso de las tres series de éxito analizadas, tomadas como exponentes de la nueva televisión de calidad o también considerada como la segunda época dorada de la ficción audiovisual contemporánea para muchos, encontramos sin embargo que las representaciones mediáticas de la paternidad se reducen a tres posibilidades en el caso de sus protagonistas.

En el caso de las tres series analizadas, cabe decir que también que, por su parte, las madres han sido poco representadas en los casos estudiados, en particular, y aún menos todavía en el particular de otras obras de la producción contemporánea de las nuevas industrias culturales. Y, en los casos en los que se ha hecho, se ha incidido en una imagen totalmente positiva, idealizada y sin sombras de lo que significa ser madre. El análisis durante años de estas tres citadas de televisión constante también que a pesar de la mayor pluralidad en la representación de los personajes, todavía siguen habiendo colectivos minorizados en la televisión contemporánea, como los inmigrantes o los ancianos.

Afortunadamente, en la actualidad afortunadamente cada vez se encuentran ejemplos de personajes con matices y que añaden nuevos imaginarios más allá de la representación de la familia tradicional, que sigue sana y vigorosa, pero que ha de saber convivir con nuevas formas propias de la actual sociedad y sus cambios de paradigma en cuestiones de comunicación y género.

8. Referencias

- Balló, J. & Pérez, X. (1995). *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Empúries.
- Bou, N. & Pérez, X. (2000). *El temps de l'heroi. Èpica i masculinitat en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Paidós Cine.
- Cabezuelo-Lorenzo, F., González-Oñate, C. & Fanjul-Peyro, C. (2013). Los paisajes del sueño americano: escenografía de ‘Mad Men’. *Revista de Comunicació de la SEECI* 32: 11 pags. Doi: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2013.32.1-11>
- Crisóstomo, R. (2015). El progenitor «colega»: nuevas relaciones paternofiliales en las series de televisión, en Visa Barbosa, Mariona (Coord.). *Padres y madres en serie. Representaciones de la parentalidad en la ficción televisiva*. Barcelona: UOC.
- Crisóstomo, R. (2013). El enemigo ya no está a las puertas. El nuevo enemigo doméstico en la serialidad estadounidense contemporánea: el caso de Dexter y Homeland. *Revista Comunicació y Hombre*, 9. (<http://goo.gl/aPyEih>) Recuperado el 20 de marzo, 2017.

- Cuadrado, A. (2013). Ulises y el héroe terrorista: mito y modernidad en la serie “Homeland”. *Área Abierta*, 13 (1), 27-42. (<http://goo.gl/hUQtTq>) Recuperado el 27 marzo, 2017.
- De-Felipe, F. & Gómez, I. (2011). *Ficciones colaterales. Las huellas del 11-S en las series “made in USA”*. Barcelona: UOC Press.
- Feasey, R.(2012).. *From happy homemaker to desperate housewives: motherhood and popular television*. London: Anthem Press.
- Grandío, M. (2011). Riesgo y trauma en la ficción televisiva estadounidense post 11-S: el caso de Héroes. *Zer*, 16 (31), 51-67 (<http://goo.gl/Xuc8B0>) Recuperado el 28 de marzo, 2017.
- Hernández-Santaolalla, V. (2011). La amenaza de los otros. La configuración del enemigo en las series de televisión a través de la teoría de la propaganda, en Pérez Gómez, Mi. A. (ed.), *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Lamb, Michael E. (2013). *The father's role: Cross cultural perspectives*. London: Routledge.
- Lipovetsky, G. (2004). *Los tiempos hipermodernos*. Anagrama. Colección argumentos.
- López, A. & Navarro, J.A. (2015). La gente mayor como sujeto y objeto de la televisión. El estudio en Andalucía. *Vivat Academia*, 130: 48-75.
- Martínez-Lucena, J. (2014). La familia como ideal máximo del padre “provider” en algunas teleseries, en Fuster, Enrique. *La figura del padre nella serialità televisiva*. Roma: ESC.
- Mccabe, J. & Akass, K. (2007). *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. Londres: IB Tauris.
- Nelson, R. (2007). *Quality tv drama: estimations and influences through time and space* (pp. 38-51). Mccabe, Janet y Akass, Kim (2007). *Quality TV: Contemporary American television and beyond*. Londres: IB Tauris.
- Pérez, E..(2014). Parodiando la frustración de la superwoman: Liz Lemon en el entorno laboral de Rockefeller Plaza: *Revista de Comunicación de la SEECI* 34 : 50-64. (<http://www.seeci.net/revista/index.php/seeci/article/view/69>) Recuperado el 29 de marzo, 2017.
- Piñeiro-Otero, T. (2016). La bipolaridad de las representaciones parentales en Homeland. en Visa Barbosa, Mariona (Coord.). *Padres y madres en serie. Representaciones de la parentalidad en la ficción televisiva*. Barcelona: UOC.
- Ramos, M. (2014). La representación de los personajes inmigrantes en los programas de ficción. *Vivat Academia* 17.127: 43-72. (<http://search.proquest.com/openview/a7a1d44226c7e979b158d84f4da9c7dd/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2026657>) Recuperado el 29 de marzo, 2017.
- Rodríguez-Serrano, A. (2014), Regresar a casa: análisis de la primera temporada de Homeland (Michael Cuesta, 2011). *Anagramas*, 13 (25), 12 págs. (<http://goo.gl/BBAoAo>) Recuperado el 20 de marzo, 2017.
- Tous, A. (2009). El surgimiento de un nuevo imaginario en la ficción televisiva de calidad. *Quaderns del CAC*, 31-32: 123-131 (<http://goo.gl/62H1ol>) Recuperado el 20 de marzo de 2017.
- Trapero, P. (2007). La televisión mata al héroe. Las series fijan el fin del individualismo y el regreso a grupos y familias disfuncionales. *Intersexione*, 3: 83-100 (<http://goo.gl/i5R8eL>) Recuperado el 20 de marzo de 2017.
- Visa-Barbosa, M. & Crespo, C. (2014). *Madres en red: del lavadero a la blogosfera*. Madrid: Clave Intelectual
- Zoja, L. (2001) *The father: Historical, psychological, and cultural perspectives*. Hove: Psychology Press.

- Zurian-Hernández, F. A. (2011). Héroes, machos o, simplemente, hombres: Una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades. *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 34, 32-53.
- Zurian-Hernández, F. A., Martínez-Ávila, D. & Gómez Prada, H. C. (2015). La ficción en la televisión generalista norteamericana y la representación de (nuevas) masculinidades. *Área Abierta*, 15, (1), 53-62.